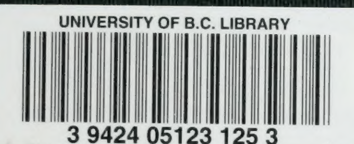
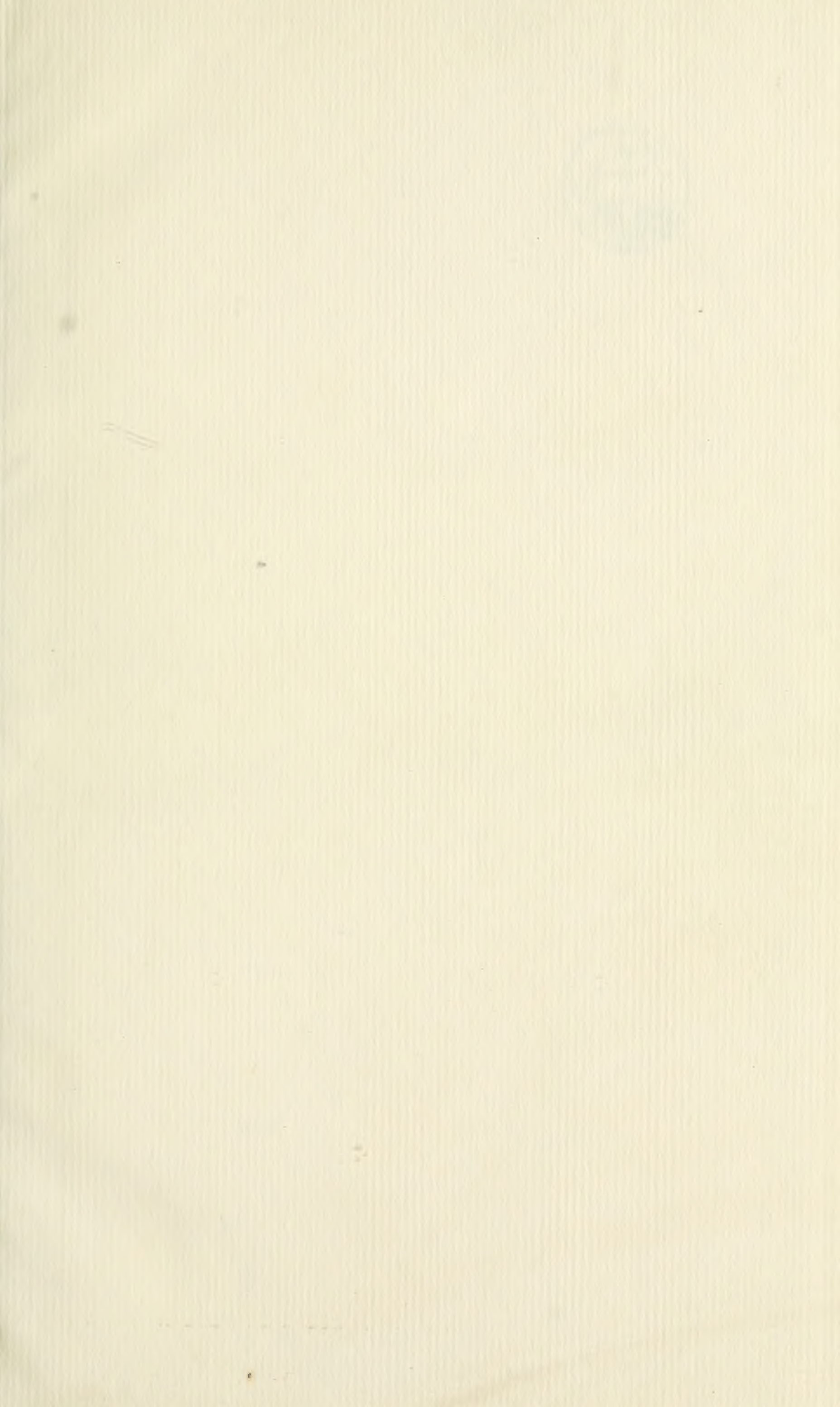
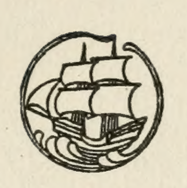
KARL SCHEFFLER

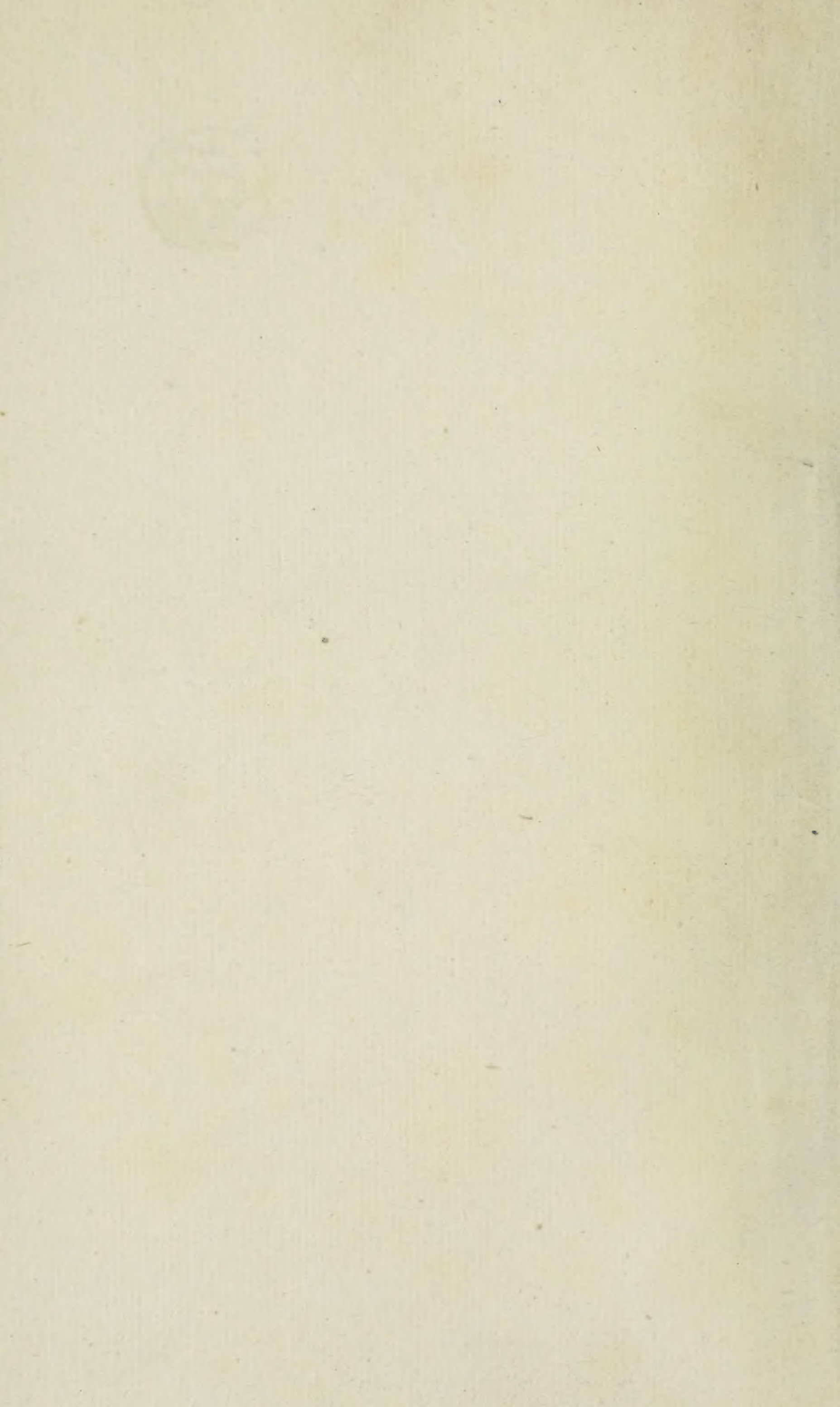
ZEIT[...]TUNDE




Tuum est







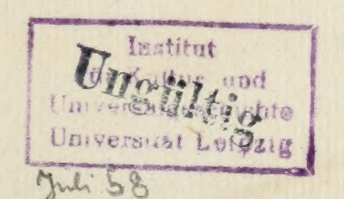
KARL SCHEFFLER

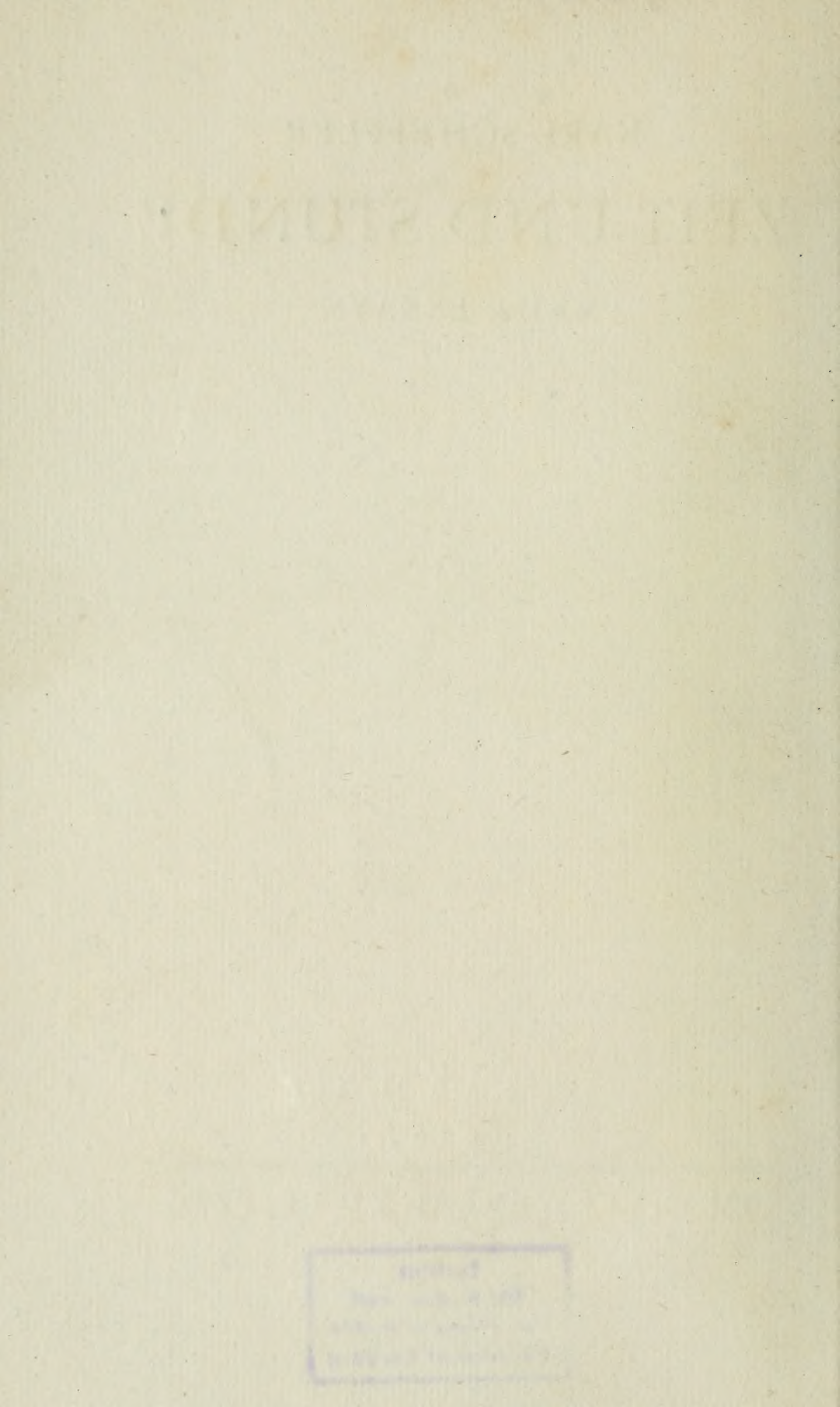
ZEIT UND STUNDE

NEUE ESSAYS

1926

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG





DER EINSAME DEUTSCHE

LAUTES Selbstgefühl im Glück und melancholische Selbstquälerei im Unglück: das eine wie das andere ist ein deutscher Wesenszug. Ein Äußerstes hier wie dort. Dazwischen aber entsteht die Untreue gegen sich selbst – eine Untreue, mit so vielen Opfern ruhigen Glücks erkauft, daß sie tiefere Bedeutung haben, daß sie Treue zu etwas anderem sein muß: Treue zum Schicksal.

Niemals schilt der Amerikaner, der Engländer, der Franzose sein Land. Er mag Regierungen grollen und stürzen, niemals aber setzt er sein Volk herab. Der Deutsche tut es unablässig. Mutter Deutschland hat Unzufriedenheit in sein Gemüt gelegt und duldete es, daß die Unzufriedenheit sich gegen sie selbst richtet. Das ist abscheulich. Doch ist in dieser Abscheulichkeit eine eigene Art von Gottesfurcht.

Deutscher sein, das heißt unruhig in sich selbst sein, es heißt, in dieser Unruhe maßlos werden. Warum führten unsere großen Männer von je Worte im Munde von Vollkommenheit und Harmonie, Maß und Sophrosyne, warum haben sie, die Gotiker, sehnsüchtiger als alle anderen Europäer das Land der Griechen mit der Seele gesucht, warum haben sie sich so leidenschaftlich in das Abenteuer des Idealismus gestürzt? Weil die Deutschen vom Gleichmaß so weit entfernt sind, weil ein Dualismus sie ewig peinigt, weil sie die Peitsche eines kategorischen Imperativs wollen. Und warum brauchen sie, Flagellanten gleich, diese Peitsche? Weil sie für das, was sie aufopfern, eine Welt der reinen Idee brauchen.

Beständig sucht der Deutsche die Form, immer wieder sprengt er aber auch die gefundene mit Ungeduld. Dienend, leidend entwickelt er höchste Geduld, in dem Wortsinne, daß er zu dulden weiß; herrschend aber greift er von einem zum andern. Diese Unrast ist seine Genialität. Kein Volk fällt so von einer Anstrengung in die andere, von einem Extrem ins andere.

von Attentaten auf sein Leben. Der Fall ist um so krasser, als zur selben Zeit von der „Auslese der Tüchtigen" gesprochen wurde, und er verdient um so mehr Aufmerksamkeit, als er nicht vereinzelt dasteht, sondern recht eigentlich typisch ist. Er ist typisch dafür, daß die Regierung grundsätzlich auf die unmittelbare oder mittelbare Mitarbeit begabter Publizisten verzichtet, ja daß sie deren Tätigkeit als störend empfindet und ihnen Schwierigkeiten bereitet, wenn sie es auf gesetzlichem Wege tun kann. Begabte Publizisten gelten der Regierung noch jetzt zumeist als Frondeure, unbequeme Kritiker, unberufene Besserwisser und freudlose Nörgler.

Nun setzt sich aber das, was man so Regierung nennt, keineswegs aus Männern zusammen, die grundsätzlich das Talent verfolgen. In der Denkart unserer Regierenden ist zweifellos viel Konventionelles, sie mögen, wie alle Handelnden, nicht gern gestört sein und wenden ihre Macht streng genug oft an, wenn sie sich im Recht glauben; aber von Böswilligkeit kann nicht die Rede sein. Zudem sind sie nicht einmal so sehr im Unrecht, wenn sie den Publizisten eine allzu große Lust am Opponieren vorwerfen, wenn sie die öffentlichen Kritiker ihrer Taten als Nörgler bezeichnen, mit denen praktisch nicht zu arbeiten wäre. In der Tat würden sich die meisten dieser Kritiker als regierungsunfähig erweisen, wenn sie Gelegenheit hätten, ihre theoretischen Forderungen einmal zu verwirklichen. Es würde sich dann zeigen, daß ihnen die Kritik im Laufe der Zeit wirklich bis zu gewissen Graden Selbstzweck geworden ist, und daß sie jenem Unmut, auf den ihre Kritik gestimmt ist, verfallen sind wie einer Gemütskrankheit.

Dieses ist der Punkt, worauf es hier ankommt: es gibt in der Tat eine Art von Gemütskrankheit, die unter den talentvollen, ja einflußreichen Männern, die vom Schreibtisch aus wirken, grassiert. Es ist jene Krankheit, die von zu langer und tiefer Einsamkeit erzeugt wird und die dem geistigen Organismus des Deutschen besonders gefährlich wird, weil er von

Natur den Hang zur Einsamkeit hat. „Jeder Unmut", sagt Goethe in seiner Lebensbeschreibung, „ist eine Geburt, ein Zögling der Einsamkeit." Mag es immer so sein, daß das Talent die Stille braucht, für den Charakter ist in der Tat der „Strom der Welt" nötig. Und der Publizist wirkt als Politiker vor allem von seiten des Charakters. Er braucht von Jugend auf Berührungen mit dem Leben, braucht Erfahrungen in Fülle, und er muß eigensinnig und wunderlich werden, „wenn er sich zu sehr auf sich selbst zurückwirft und in die Fülle der äußeren Welt zu greifen versäumt, wo er allein Nahrung für sein Wachstum und zugleich einen Maßstab desselben finden kann". Versäumt er, sich tätig und teilnehmend ins Leben zu mischen, oder wird er von außen daran gehindert, so entstehen jene Krankheitserscheinungen, die sich dem Außenstehenden als Lust am Oppositionellen und Destruktiven, als ein zu sehr im Grundsätzlichen sich bewegender theoretischer Radikalismus darstellen. Es entsteht Hochmut oder groteske Eitelkeit, der Einsame glaubt sich immer und überall zurückgesetzt oder beleidigt, er wird krankhaft mißtrauisch, verliert den Maßstab und verfällt leicht jener Bitterkeit, die sich des satirischen Tons bedient. Nützliche Wahrheiten tun dann keine rechte Wirkung mehr, weil sie vom Unmut gefärbt erscheinen, Voraussagen, die sich später als richtig erweisen, verhallen ungehört, weil der Ton beleidigt, und Ideen, die man den Regierenden wünschen möchte, bleiben ohne Erfolg, weil sie mit den Wirklichkeiten nicht genügend in Verbindung gebracht sind.

Es kann Regierungsbeamten nicht eben verdacht werden, wenn sie mit den von dieser Einsamkeitskrankheit Befallenen nichts zu tun haben mögen, wenn sie die Arbeit nicht auf sich nehmen wollen, das sachlich Wertvolle vom persönlich Unerfreulichen zu trennen. Aber sie sind zu tadeln, wenn sie es dahin kommen lassen, daß der Begabte den Gemütskrankheiten einsamer Menschen verfällt, wenn sie die wichtigen geistigen Kräfte nicht früh schon zu nutzen, ja zu leiten und

allmählich regierungsfähig zu machen wissen. Wo immer eine Regierung ein starkes, aber unbequemes Publizistentalent zu unterdrücken suchen muß, da weist sie auf eigene, in der Vergangenheit liegende Fehler hin, denn es ist ihre Aufgabe, für die Zukunft vorzusorgen und den stärksten Charakteren, den ideenreichsten Geistern und unbedingtesten Temperamenten Gelegenheit zu geben, „in die Fülle der äußeren Welt zu greifen, wo sie allein Nahrung für ihr Wachstum und zugleich einen Maßstab desselben finden können" – um nochmals den weisen Goethe reden zu lassen. Bismarck meinte es im Grunde sehr ernsthaft, als er, der Gemiedene, im Scherz seinen Zustand nach der Entlassung mit den Empfindungen seiner neuen Varziner Köchin verglich, die sich nicht an „dem Einsamen" gewöhnen könne. Dieser an so vielfältigen Berührungen mit der Welt Gewöhnte spürte sogar im hohen Alter noch die Gefahren einer unmutigen Einsamkeit. Wie groß sind diese Gefahren erst, wenn die Führerbegabung in der Jugend schon auf sich selbst zurückgeworfen wird, wenn die äußere Unmöglichkeit, praktisch zu wirken, allmählich zu einer inneren Unmöglichkeit wird, wenn der Begabte dem unbegabten, aber weltläufigeren Genossen nachstehen muß und so immer mehr der Bitterkeit verfällt. Wenn sich in Gift verwandelt, was Arznei hätte sein können.

Die Deutschen haben, wie gesagt, auf die üblen Folgen der Vereinsamung begabter Individuen vor allem zu achten. Die Eigenbrötelei ihrer großen Männer hat die deutsche Kultur zeitweise von der ganzen Welt abgesperrt und hat sie, im wahren Wortsinne, absonderlich gemacht. Es liegt in der Natur des Deutschen, sich zu isolieren; und die Regierungsformen machen es bei uns schwieriger als in anderen Ländern, sich unbefangen der Talente zu bedienen und zur rechten Zeit die Tüchtigen auszulesen. Es ist so weit gekommen, daß sich in den letzten Jahrzehnten die Machthaber und die begabtesten Publizisten gegenübergestanden haben wie feindliche Parteien. Beide Par-

teien haben dabei verloren. Man spricht jetzt viel von Demokratisierung. Folgenreich wäre eine Demokratisierung, der es gelänge, die starken staatspolitischen und kulturpolitischen Talente regierungsfähig zu machen, sie dem Staat praktisch zu gewinnen und sie so vom Fluch der Einsamkeit zu erlösen. Denn diese Demokratisierung wäre zugleich eine geistige Aristokratisierung.

SELF MADE

DER Deutsche liest gern von solchen, die ohne Vermögen, Familie und Schule ihren Weg gemacht haben, die aus sozialer Dunkelheit zu Reichtum und Macht, zu Bildung und Ruhm emporgestiegen sind. Nicht nur Feuilletons von amerikanischen Milliardären, die als Zeitungsjungen begannen, sind ihm interessant. Deutsche Dichter haben den Erziehungsroman erfunden; und der ist so recht der Lebensroman des Selfmademan. Einmal in seinem Leben schreibt jeder deutsche Dichter eigentlich einen Erziehungsroman, und der enthält dann immer mehr oder weniger ein Stück Selbstbiographie. Die Helden dieser Erziehungsromane, heißen sie nun Anton Reiser, Wilhelm Meister, Heinrich Lee, Anton Wohlfahrt (man beachte die Namenssymbolik!) oder sonstwie, werden vom deutschen Lesepublikum wohl aufgenommen. Jeder fühlt sich gerührt und veredelt, wenn er nacherlebt, wie der Held sich aus eigener Kraft vom Unzulänglichen und Gemeinen löst und geduldig Stufe um Stufe emporsteigt, bis er sich mit bescheidenem Stolz neben die Besten der Nation stellen darf.

So ist es in der deutschen Literatur. In der Wirklichkeit ist es anders. Kommt ein amerikanischer Milliardär, der als Junge Schuhe geputzt hat, nach Deutschland, so begegnet er nicht nur der Achtung, sondern der Untertänigkeit; kommt in Deutschland selbst jemand durch Unternehmungskraft zu Reichtum oder Ansehen, so mißtraut man. Alle Welt glaubt das Recht,

nein, die Pflicht zu haben, geringschätzig oder bestenfalls mitleidig auf seine Herkunft hinzuweisen. Was andere Völker als Wirklichkeiten haben, das haben wir nur in der Literatur. Es ist schon bezeichnend, daß ein englisches Wort benutzt werden muß, um den Mann zu bezeichnen, der aus eigener Kraft etwas geworden ist. Wer selbst ein Stück Selfmademan ist, weiß aus Erfahrung, einerlei ob seine Erfolge materieller oder geistiger Natur sind, daß er in Deutschland dauernd distanziert bleibt. Theoretisch wird wohl Anerkennung ausgesprochen, praktisch nimmt man ihn nicht für voll. Für voll genommen wird nur, was Legitimität hat: der familienalte Reichtum, die Zugehörigkeit zur „guten Gesellschaft", die respektable Herkunft, die über eine abgesteckte Rennbahn gegangene Karriere, die Bildung, die ein Firmenschild mit ordnungsmäßigen Titeln und Würden aufweisen kann, kurz, das irgendwie Garantierte. Der ungewöhnliche Entwicklungsweg, die Selbsthilfe erweckt Mißtrauen. Selbstherrliche Cromwell- und Napoleonnaturen gedeihen in Deutschland nicht, bestenfalls werden die Bismarck- und Moltkenaturen geduldet, die genialen „Handlanger" der Autorität.

Anlaß zu dieser Betrachtung gab der Gedanke an den ersten Reichspräsidenten, an sein Leben und sein Verhältnis zum Volk. Bis zuletzt wurde in weiten Kreisen der Deutschen gelacht, wenn der Name Ebert genannt wurde, und töricht erfundene Anekdoten wurden erzählt. Unendlich viele fühlten sich gedemütigt, weil auf dem Stuhl des Reichspräsidenten ein ehemaliger Sattlergehilfe saß, ein Selfmademan, der sich Schritt um Schritt Charakter, Lebensklugheit, Wissen und Haltung im schweren Lebenskampf erworben und bewahrt hatte und dem schon deswegen in einem anderen Lande die Bürgerkrone verliehen worden wäre. Dieselben Leute haben Glossen gemacht, die mit Andacht die deutschen Dichter lesen oder doch vorgeben, es zu tun, die Künstler und Gelehrte zu ehren behaupten. – Künstler und Gelehrte, von denen sich ohne Übertreibung

sagen läßt, sie seien zu drei Vierteln Autodidakten, Außenseiter, Berufsdeserteure, sie seien Selfmademen.

Hätte das Reichspräsidentenamt ein Mann innegehabt von genau demselben geistigen und sittlichen Format, von derselben äußeren Erscheinung sogar, der aber aus alter angesehener Familie gewesen, regelrecht ausgebildet und durch ein respektables Amt dahingegangen wäre, so hätten sich die Gesichter nicht höhnisch verzogen. Es ist nicht nur der historisch abgestandene Adel, der Ebert verachtete und jeden Selfmademan einen Emporkömmling schimpft; ihm ist diese dumme Überheblichkeit am ehesten noch zu verzeihen. Nicht weniger schlecht benehmen sich große Teile des sogenannten gebildeten Bürgertums, Leute, die sich als Patriziat fühlen, Ingenieure, Ärzte, Rechtsanwälte, Architekten, Fabrikanten, Landwirte, Großkaufleute, Künstler und Lehrer. Es sind dieselben Leute, die das Wort vom „Aufstieg der Tüchtigsten" geprägt und kolportiert haben. Ach ja, Aufstieg der Tüchtigsten in Deutschland! Wo immer mehr nach dem Was als nach dem Wie gefragt wird. Nur in den Büchern gibt es bei uns so etwas; in der Wirklichkeit herrscht die Konvention, besticht der Titel, wird die persönliche Tüchtigkeit nur eben geduldet.

Darum fehlt auch das Gefühl, wie verderblich solche Einstellung der Nation werden kann, wie sehr diese Beschränktheit, dieser Mangel an wahrem Freiheitsinn dem öffentlichen Leben die Besten entzieht, wie der Blick für Originalität und Begabung darunter leidet, wie verächtlich, wie unmenschlich eine solche Einstellung ist, wie provinziell!

Der deutsche Selfmademan ist etwa in einer Lage wie der von Antisemitismus umgebene Jude. Er ist nicht nur in den Entwicklungsjahren ganz auf sich allein angewiesen, sondern dauernd. Keiner will sich von ihm „etwas sagen lassen"; der Lakai will einen wohlgeborenen Herrn. In Amerika, im gesellschaftlich fester gegliederten Frankreich, im konservativen England sogar gilt letzten Endes der Mann und seine Leistung;

in Deutschland gilt eine Bildungskonvention, die mit wahrer Bildung nicht das geringste zu tun hat. Darin hat die Revolution nicht nur nicht Wandel geschafft, sie hat es schlimmer gemacht, als es war. Es steht nicht gut um ein Volk, das zu so großen Teilen das wahrhaft Achtenswerte geringschätzt, das den starken Wachstumstrieb der Persönlichkeit der zufälligen Geburt untergeordnet sehen will, das keinen Sinn für das Ethos des Willens hat, keine Phantasie für den Adel der ahnenlosen Kräfte, und das nicht so viel Selbstachtung aufbringt, seine besten Söhne anzuerkennen, weil sie angeblich illegitim geboren sind.

Ein solches Volk verliert sein Verhältnis zu Gott. Es vegetiert schließlich nur noch; es ladet die Schuld auf sich, zu mißachten, was den Genius des Volkes am reinsten mit repräsentiert. Und alle Schuld rächt sich in der Geschichte, weil von den Ursachen die Wirkungen nicht zu trennen sind.

WARUM
WIR DEN KRIEG VERLOREN HABEN

DIE vertraulichen und öffentlichen Unterhaltungen über die Gründe, warum wir den Krieg verloren haben, gehen weiter. Die alten Beschuldigungen werden wiederholt und werden zu Schlagworten. Hier wird dem erschlafften Geiste der Heimat schuld gegeben, dort der Heeresleitung, hier der Politik und dort der Wirtschaft, hier den Revolutionären, dort der Militärpartei und dem Kaiser. Niemals aber hört man eigentlich ein Wort darüber, daß hinter den äußeren Ursachen doch wohl auch eine innere Ursache stehen müsse, nie begegnet man der Einsicht, daß der Ausgang des Krieges bereits in dem Augenblick entschieden war, als er begann, ja schon viele Jahre früher.

Wodurch entschieden? Durch das unnatürliche Kräfteverhältnis der streitenden Völker? Durch die Tatsache, daß kein Volk mit Erfolg Krieg gegen die ganze Welt führen kann, und

daß die Politik der Isolierung zum Untergang führen mußte? Durch die geographische Lage, oder durch einen andern logisch beweisbaren Umstand? Nein, das alles sind sekundäre Gründe; sie setzen die Disposition zur Niederlage größtenteils schon voraus. Auf diese Disposition, die jahrzehntelang vor dem Krieg schon da war, kommt es an. Denn sie wirkt heute noch weiter.

Nach dem Krieg von 1866 hat man gesagt, der preußische Schulmeister hätte ihn gewonnen. Heute darf man mit mehr Recht vielleicht sagen: den großen europäischen Krieg hat uns der deutsche Schulmeister eingebrockt und verloren. Das sei zunächst nicht buchstäblich genommen und nicht unmittelbar auf unsere Volksschullehrer und Oberlehrer angewandt. Diese sind ja nur besonders sichtbare Willensvollstrecker eines millionenköpfigen Bildungsphilisteriums. Der Schulmeister, der diesen Krieg für Deutschland unter so ungünstigen Bedingungen begonnen und der ihn verloren hat, obwohl fast alle Schlachten gewonnen wurden, lebt uns im Blut, er steckt tief im Wesen fast jedes Deutschen. Und die Frucht seines unablässigen Wirkens ist, daß er mit Hilfe des Wissens die Phantasie tötet. Er erzieht exakte Denker zu vielen Hunderttausenden, erzieht Menschen, die die besten Kanonen und Gewehre machen können, die sich am gehorsamsten einer streng ordnenden Disziplin unterwerfen, die sich wohlparagraphierte Buchstabengesetze zurechtzumachen verstehen, die das „gerechteste" Wahlgesetz erdacht und eine, wie sie meinen, vorbildliche Arbeitsordnung eingeführt haben. Der wohlunterrichtete Deutsche weiß genau – im Portierkeller noch –, daß sich die Erde um sich selbst und um die Sonne dreht, und behauptet kühn, davon eine deutliche Vorstellung zu haben. Was er nicht weiß und um keinen Preis einsehen will, ist die Tatsache, daß sich kein Mensch, der klügste nicht, die Drehung der Erde um sich selbst und um die Sonne anschaulich vorzustellen vermag. Die Denkkonstruktion wird mit Anschauung, mit Wirklichkeit verwechselt. Das will sagen: dem Schulmeister, der im Deutschen

steckt, fehlt die Phantasie, das Bedingte alles Wissens, aller Denkkonstruktionen einzusehen. Damit aber untergräbt er systematisch jene intuitive Kraft, die die nicht logisch begreifbaren, nicht exakt lehrbaren Zusammenhänge einsieht. Ohne Intuition kann man sehr wohl weittragende Geschütze konstruieren, kann man überhaupt alles konstruieren, aber man kann ohne sie, zum Beispiel, nicht Politik auf weite Sicht machen. Ohne Phantasie kann man höchst achtenswerte Morallehren – sowohl staatserhaltende wie revolutionäre – ersinnen und diktieren; ohne sie kann man aber nicht die lebendige Witterung einer Ethik haben, die im großen Stil schöpferisch ist, die sich den Teufel um selbstgerechte Moral kümmert und mit der erhabenen Ungerechtigkeit des Lebens zu rechnen weiß. Einen Kaiser wie Wilhelm den Zweiten kann jedes Volk einmal haben, jedes Volk hat in seiner Geschichte einmal einen solchen unseligen Fürsten gehabt; ihm aber jahrzehntelang gläubig folgen, ihn als Führer auch innerlich anerkennen, sich von ihm um alles schwer Erworbene bringen lassen, sich mit seiner verlogenen Menschlichkeit identifizieren: das konnte, in Unschuld und Überzeugungstreue, nur der Schulmeister im Deutschen. Er allein hat einst ein lächerliches Titelwesen geschaffen, er allein bringt es nun, nach dem Zusammenbruch, fertig, mit pedantischer Charakterstärke und kleinlicher Willenskraft das große Ganze über Parteiinteressen zu vergessen und rechthaberisch, unbekümmert um den Sinn des Lebens, auf Buchstaben zu bestehen. Der Schulmeister im Deutschen ist es, der die ganze Geistesatmosphäre so unsagbar unkünstlerisch macht – das Wort so verstanden, daß jedermann im Denken und Tun ein Stück Künstler sein kann. Sein sollte! weil das Künstlerische dasselbe ist, wie das Phantasievolle, wie das Hellseherische, wie die Vernunft (im Gegensatz zum Verstand), wie die Intuition für die gerechte Ungerechtigkeit und die logische Unlogik im Leben.

Nicht ohne tiefere Ursachen kann noch heute der deutsche

Lehrer (dessen bürgerliche Tugenden im übrigen laut gepriesen werden sollen) in der Schule nichts Rechtes mit den großen Geistern der Nation beginnen. Goethe, Schiller, Kant, Lessing, selbst Luther und alle die anderen werden so umgedeutet, bis sie dem Bilde entsprechen, das sich der Schulmeister von Moral, Charakter, Begabung, Wahrheit und Schönheit gebildet hat. Von der inneren Freiheit unserer großen Geister spürt man in den Schulstuben keinen Hauch. Sie alle werden zu Mittlern einer trockenen, unsinnlichen Bildung – sie, die wahren Führer zu einem gestaltenden Denken und zu einem Tun, das vom Leben, nicht von der Begriffskonstruktion, das Gesetz des Handelns empfängt! Wären die Deutschen von je des Geistes ihrer großen Männer voll gewesen, was zu sein sie doch vorgaben, so ständen sie nicht, wo sie heute stehen. Der Deutsche ist noch heute in der Versammlung der Völker ein kleines Wunderwerk wissenschaftlich exakter Erziehung; aber er ist dabei leider zum Begriffskrüppel geworden. Ein Tüchtiger, im besten Sinne des Wortes, aber auch in höchst wichtigen Punkten instinktlos. Und das ist schlimm. Instinktsichere Dummheit wäre besser; instinktsichere Analphabeten leisten kulturell und politisch mehr als der Famulus Wagner mit all seiner Schulweisheit.

Instinkt kann man nicht haben wollen. Aber man kann sich ihm überlassen, soweit er vorhanden ist. Alle Begabten tun es. Dazu gehört freilich Mut; während zur Bildung, im landläufigen Sinne, nur Fleiß, Stetigkeit, Pflichtgefühl gehören. Wir können auch mit diesen Eigenschaften langsam wieder aufkommen, kraft einer wohlorganisierten Arbeitstüchtigkeit. Aber die Tüchtigkeit wird letzten Endes subaltern bleiben, sie wird sich dauernd nach dem Führer umsehen, nach dem Diktator, der für alle Instinkt hat. Damit sind wir dem Zufall, wenn man lieber will, der Gnade ausgeliefert. Dem Zufall nicht ausgeliefert, sich selbst begnadend ist ein Volk, wo ein Gran wenigstens von Führerinstinkten in allen Volksgenossen ist. Warum aber sollten die Deutschen hierin von der Natur stiefmütterlicher behandelt

sein als andere große Nationen? Daß sie es nicht sind, würde sich bald zeigen, wenn es ihnen gelänge, den Schulmeister aus sich hinauszuwerfen und ihn auch sonst in keiner herrschenden Stellung zu dulden, wenn es ihnen gelänge, einzusehen, daß der deutsche Schulmeister diesen Krieg verloren hat.

DER LOKOMOTIVFÜHRER

SEHE ich einen Lokomotivführer auf seiner Maschine, so möchte ich an den Hut greifen. Es wirkt gut, wenn er männlich selbstsicher mit der Hand am Hebel dasteht und ruhig auf das hastige Gewimmel der Reisenden herabsieht. Und dann zu denken, daß alle diese Menschen, die keinen Blick für den Mann auf der Maschine haben, sich doch seiner Treue und Tüchtigkeit anvertrauen, fest überzeugt – ohne darüber zu grübeln –, daß er dieses Vertrauen mit stiller Sachlichkeit rechtfertigt. In ölbeflecktem Anzug steht er da, äußerlich nicht zu unterscheiden von den Heizern, den Leuten der Reparaturwerkstätten und den anderen Eisenbahnarbeitern; in seinem Kreise aber nimmt er eine bevorzugte Stellung ein, so sehr dort auch Gleichheit gepredigt und jede Arbeit nach dem Lohn beurteilt wird. Er wirkt durch seinen Charakter. Den überlegenen Charakter aber prägt die Verantwortung, die ständig auf ihm ruht. Sie macht ihn stark und vornehm. Es bringt in sein Wesen etwas profan Heldenhaftes, daß er immer von Gefahr umgeben ist und wachsam sein muß. In seiner Art sich zu geben ist jene ruhige Kühnheit, die bezeichnend ist für den Kapitän, für den Flieger, ja bis zu gewissen Graden für jeden guten Chauffeur. Diese Kühnheit aber wird, weil sie pflichtmäßig geübt wird, zu einer unpathetischen Würde; und diese ist es, die ich grüßen möchte, die von den Arbeitsgenossen unwillkürlich anerkannt wird.

Schade, daß sie nicht auch mit dem Willen anerkannt wird! Man stelle sich eine Arbeiterschaft, ein Bürgertum vor, die es

wissen und laut anerkennen, daß der Mensch nicht vom Lohn allein lebt, sondern daß er zur gesunden Existenz ebenso dringend der sozialen Ehre bedarf, daß nichts aber mehr geeignet ist, ihm die Achtung der Mitlebenden zu verschaffen, wie eine Berufsarbeit voll hoher Verantwortung, wie ein stilles Berufsheldentum, wie eine Tätigkeit, die fortgesetzt ein allgemeines Vertrauen rechtfertigt und die in jeder Weise als sozial notwendig angesprochen werden kann! Ganz ist ja eine solche Art der Wertung noch nicht aus unserem Leben verschwunden, ganz kann sie gar nicht verschwinden. Doch ist sie nur noch da als Instinkt, nicht mehr als sozial gliedernder Wille. Instinktiv äußert sich die Wertung des höheren Berufscharakters, wenn – zum Beispiel – dem Arzt, dem Richter, dem Offizier eine besondere Achtung erwiesen wird. Unwillkürlich; von Arbeitern, deren politisches Meinen dieser Achtungsbezeigung widerspricht, von Bürgern, denen sonst nur der Besitz Eindruck macht. Was ist die Ursache dieser Achtung dem Berufskleid gegenüber? Die Ursache ist, daß jedermann bis zum Beweis des Gegenteils überzeugt ist, der Arzt praktiziere nicht in erster Linie um des Gewinns willen, sondern er sei beseelt von der schönen Leidenschaft, zu heilen und zu helfen, der Richter wolle das Recht zur Geltung bringen aus innerem Rechtsbewußtsein, ohne Rücksicht auf die Folgen, die es für ihn haben kann, und der Offizier im Volksheere sei bereit, für sein Land zu sterben, wenn es nötig ist. Diesen und manchen anderen noch wird um ihrer Berufsidee willen Ehre erwiesen, man achtet sie, weil sie hohe Verantwortung tragen, weil sie Opfer bringen und bescheidene Helden der Pflicht sind, und man verzeiht ihnen um dessentwillen manchen Fehler, übersieht manche Lächerlichkeit. Obwohl Berufsidealismus heute tief im Kurs steht, wird doch noch der Berufsidealismus geehrt.

Es braucht nicht ein höherer geistiger Beruf zu sein. Wieviel Achtung genossen früher nicht die Bergleute im Bewußtsein des Volkes! Das sozial Notwendige der Bergwerksarbeit wurde

stark empfunden, die Gefahr, der der Bergmann ausgesetzt ist, wurde gewertet, und für das Opfer einer unendlich mühevollen, gefahrvollen Tätigkeit dankte die Allgemeinheit, indem sie den Stand mit besonderer Ehre umgab. Das wirkte auf das Selbstbewußtsein der Bergleute zurück. Sie hielten fest zusammen, trugen ein eigenes Gewand und hielten an bestimmten Lebensformen mit freimaurerischer Strenge fest. Welch ein Verlust, daß diese schöne Berufsgesinnung nahezu zerbrochen, daß der Bergmann zum Industriearbeiter geworden, daß dieser sozial notwendige Beruf im Bewußtsein des Volkes nicht länger mit einer eigenen Würde umgeben ist! Bedenkt man es recht, so ist es doch, daß man um der furchtbaren Gefahren und Mühen willen entweder die Verbrecher zum Bergwerksdienst pressen, oder daß man die Bergleute als Helden sozialen Pflichtbewußtseins ehren sollte. Das wäre überhaupt erst im tieferen Sinn Sozialismus: die sozial wichtigsten Berufe am höchsten auch einzuschätzen, sie dadurch zu adeln und begehrenswert zu machen. In solcher Gesinnung wäre sozialer Selbsterhaltungstrieb.

Wo keine Ehre zu empfangen ist, da bleibt freilich nur der hohe Lohn; bringt die Arbeit nicht Achtung und damit Freude, so richtet sich der Sinn auf die käuflichen Genüsse des Feierabends. Die Folge ist eine kulturelle Verwüstung, wie wir sie erleben. Man meint wohl, es gäbe nicht schlimmere Gegensätze als reich und arm. Doch, es gibt schlimmere Gegensätze. Man erkennt sie, wenn man hier den Lokomotivführer auf seiner Maschine betrachtet, den einfahrenden Bergmann, den während einer Epidemie von Krankenbett zu Krankenbett eilenden Arzt, und dort die vielgestaltige Tagedieberei, die sich offenbart, wo gesunde Männer hinter Verkaufstischen faul umherlungern, um häßliche, schädliche oder überflüssige Waren feilzuhalten. Leider werden diese vom öffentlichen Bewußtsein nicht eingeschätzt, wie sie es verdienen, leider werden sie nicht in die unteren Klassen verwiesen.

In die unteren Klassen! Ein klassenbildendes Bewußtsein tut

uns wohl am meisten wieder not. Es wäre so nötig, zu werten, zu unterscheiden, und die Unterscheidungen zu unterstreichen. Der sozial notwendigen Arbeit gebührt die Ehre. Wobei als sozial notwendig jede Tätigkeit zu gelten hat, die ohne freie und freudige Verantwortlichkeit nicht gut ausgeübt werden könnte.

Man betrachte daraufhin unsere Wirtschaft. Ich empfehle jungen Nationalökonomen das verhältnismäßig harmlose Kapitel von den entarteten und entartenden Berufen. Da ist der Gärtner. Er ist ein entarteter Bauer, ein spezialisierter Bauer. Im selben Sinne, wie der Konditor ein spezialisierter Bäcker ist. Die Entartung der Berufe äußert sich fast immer als Spezialisierungsdrang. Dieser Drang ist ebenso stark in den gelehrten Berufen (Spezialärzte) wie in der Industriearbeit; und er äußert sich auch, wo sich der Krämer – der schon ein verdorbener Kaufmann ist – hundertfach spezialisiert und nur noch Spezialartikel verkauft. Der Kellner ist ein entarteter Wirt oder Küfer; der Architekt ist ein – scheinbar nach oben – ausgeglittener Maurer- oder Zimmermeister; und der kunstgewerbliche Zeichner ist ein künstlerisch verdorbener Handwerker. Alle diese Berufe, und viele andere noch, sind letzten Endes nicht sozial notwendig, sie alle könnten ersetzt werden durch eine ursprünglichere Tätigkeit. In allen Fällen läßt es sich verfolgen, wie sich der Berufscharakter zum Schlechteren verändert; immer handelt es sich um eine Minderung der Verantwortung. Spezialistentum hängt stets mit der Unfähigkeit, ein Ganzes zu sehen, zusammen, es wird nicht mehr die ganze Persönlichkeit eingesetzt. Weiterhin zeigt es sich, daß alle entartenden Berufe vom sozial Notwendigen zum sozial Überflüssigen übergehen, daß es Luxusberufe sind, und daß sie als solche entschieden großstädtisch gerichtet sind. Und schließlich erkennt man, daß eine neue Schätzung der sozial notwendigen Arbeit, eine Wertung der Berufe nach dem Maße des darin wirksamen Verantwortlichkeitsgefühls nur sehr bedingt von der Großstadt ausgehen kann.

Der Eisenbahnzug ist dicht besetzt, alle Abteile sind voll von redenden, lesenden, sinnenden Menschen. Ihre Gedanken weilen dort, woher sie kommen, oder dort, wohin sie fahren. In ihren Gesprächen ist das ganze Leben. Eine Fülle von Wünschen und Kräften trägt der Zug auf seiner sausenden Fahrt dahin. An den Mann aber, der die Maschine lenkt, denkt keiner. Ein falscher Hebeldruck, ein toller Gedanke, und alle wären zerschmettert. Die vielen Menschen im Zug vertrauen dem unbekannten Mann auf der Lokomotive, der methodisch seine Pflicht tut. Tut er sie um des Lohnes willen? Ist er aufmerksam, weil auch sein Leben auf dem Spiel steht? Gewiß, er denkt zuerst wohl an sich selbst; doch geht sein Pflichtgefühl darüber hinaus. Sein Sinn ist, ohne daß er es weiß, jenem mächtigen Pflichtgesetz im innersten verbunden, das die Welt bewegt und erhält, das die Erde um die Sonne kreisen und die Sterne ihre ewigen Bahnen ziehen läßt. Seine Treue ist ein winziges Teilchen jener göttlichen Treue des Lebens, worauf wir alle uns gläubig verlassen, wenn wir vertrauen, daß die Sonne zu ihrer Zeit auf- und untergeht, daß die Jahreszeiten einander folgen, und daß unser Herz im Takt ruhig weiterschlägt. Seine schöne menschliche Zuverlässigkeit entzündet sich fort und fort an der Zuverlässigkeit Gottes.

DER KÜNSTLERISCHE CHARAKTER

NICHTS schätzen die Menschen mehr als den künstlerischen Charakter, wenn der Künstler tot ist und seine Werke abgelöst vom Zeitinteresse betrachtet werden können; nichts ärgert sie mehr als der künstlerische Charakter, wenn er sich in ihrer Mitte manifestiert. Er verleiht den Kunstwerken recht eigentlich Unsterblichkeit. Was einst unsterblich wird, verdrießt jedoch die Mitlebenden – weil es sie unsicher macht und beschämt. Ist das Unsterbliche historisch geworden, so kann es nicht mehr beschämen, der Künstler ist dann gewisser-

maßen zu den Heiligen eingegangen, sein Werk hat etwas Erlösendes, weil es das Absolute vermittelt. Solange der Künstler aber lebt, verführen ihn beständig die Zeitgenossen kleineren Wuchses, gegen seinen künstlerischen Charakter zu sündigen und für den Nachruhm den Tagesruhm einzutauschen. Es gehört zu dem Wesen des künstlerischen Charakters, diesen Verführungen zu widerstehen, täglich und lebenslang.

Eine Antwort auf die Frage, was das Wesen des künstlerischen Charakters sei, läßt sich mit dem Bibelwort geben: Du sollst Gott mehr gehorchen als den Menschen! Gott mehr gehorchen, das heißt in diesem Fall: die Bedingtheit alles dessen einsehen, was den bürgerlichen Charakter ausmacht. Fast alles, was dieser erstrebt, gipfelt in einem Verzichten, Unterlassen, sich Beschränken, sich Überwinden und sich Disziplinieren, seine Tugenden sind im wesentlichen negativ; der künstlerische Charakter dagegen fordert, daß den starken Trieben, den Konventionen zum Trotz, nachgegeben wird, daß nicht Schleusen geschlossen, sondern geöffnet werden, daß das Elementare in Erscheinung tritt; seine Tugenden sind gestaltend und schöpferisch. Der bürgerliche Charakter verleiht Moral, der künstlerische umkleidet seine Träger mit einem moralinfreien Ethos. Der Künstler muß sich nicht selten mit seinem bürgerlichen Charakter in Widerspruch setzen, wenn er sich im höheren Sinn treu bleiben will, er muß wissen, daß sein Unbewußtes unter Umständen klüger ist als sein Bewußtsein. Zum Schaffen gehört eine Naivität, die der bürgerliche Charakter nicht kennt; es gehört dazu eine unbedingte Unvoreingenommenheit. Der Künstler konstatiert das Leben, wie es wirklich ist, nicht wie die Mehrzahl der Menschen es in sozialem Utilitarismus zu sehen glaubt, es zu sehen sich und anderen vorgibt.

Es ist schwer zu wissen, was man empfindet, denn es drängt sich immer viel Konventionelles, Erwünschtes, Feiges, Lügendes mit ins Bewußtsein. Diesem Zudrang wehren zu können,

das ist wiederum ein Merkmal des künstlerischen Charakters. Ein anderes Merkmal ist das Walten eines Egoismus, der alles dem Werk opfert, ein Ehrgeiz der Leistung, der den Ehrgeiz des Erfolges vollkommen auffrißt. Wer es sich zu leicht macht, sündigt gegen den künstlerischen Charakter; wer es sich zu schwer macht, kann jedoch in gleicher Weise sündigen. Der begabte schwedische Maler Anders Zorn ist ein Beispiel, wie Schnellfertigkeit den Künstler am Letzten verhindert; Adolf Menzel ist ein fast tragisches Beispiel, daß eine zu weit getriebene Selbstzucht die natürlichen Kräfte lähmen kann. Zu wissen, wenn das Unbewußte sich drängend offenbart und daß darin die Natur spricht, sich in einem höheren Sinne selber treu zu sein, und sei es auf Kosten des bürgerlichen Begriffs von Treue: das ist künstlerischer Charakter. Jeder Künstler steht, wenn er schafft, ein wenig wie Christus vor Pilatus. Er darf die Dornenkrone nicht scheuen; darf sie aber auch nicht eitel herbeisehnen. Sein Charakter besteht darin, eine Mission zu haben, etwas zu sagen, das kein anderer so sagen könnte, und diese Mission zu erfüllen, geschehe was da wolle. Dem Bürger müssen die Impulse des Künstlers oft töricht, wie Willkür und Eigensinn erscheinen, er begreift nicht das Element der Selbstvernichtung, ihn empört die schöne naive Schamlosigkeit, der Bürger meint mit seinem Charakter immer die Gesellschaft, ihr fühlt er sich verantwortlich; der Künstler meint vor allem die Natur, die äußere und die dem Gesellschaftlichen nicht erreichbare in seinem Innern, er fühlt sich dem Weltgeist verantwortlich. Gehorsam zu sein bis zur Selbstaufopferung, wenn „es" in Herz und Hirn wirkt und schafft, das ist die höhere, der Moral weit überlegene und unendlich schwer zu realisierende, weil auf Schritt und Tritt angefochtene Ethik des künstlerischen Charakters.

Werke der Künstler lassen sich nach dem Grade werten, wie sich der künstlerische Charakter darin manifestiert. Und es läßt sich nachweisen, daß verschiedene Völker den künstlerischen

Charakter keineswegs mit denselben geistigen Kräften verbinden. Von den Deutschen, zum Beispiel, läßt sich sagen, daß sie in der Musik viel künstlerischen Charakter haben, in den bildenden Künsten jedoch wenig. Was der Münchener Malerei als Ganzes mit Recht vorgeworfen wird: ihre Ateliergesinnung, ihre dekorative Oberflächlichkeit, ist letzten Endes ein stereotyp gewordener Mangel an künstlerischem Charakter. Was in den Bildern der Nazarener und der Deutschrömer Ideologie und Kulturehrgeiz verdorben haben, geht auf dasselbe Konto. In der modernen deutschen Baukunst hat künstlerische Charakterlosigkeit es verschuldet, daß unsere Großstädte ein Graus sind, daß wir wie Narren allen historischen Stilen dilettierend nachgelaufen sind. Und doch waren die Baumeister, die uns dieses angetan haben, im bürgerlichen Leben zweifellos Charaktere. Auf der anderen Seite stehen unsere Meister der Musik wie Heroen künstlerischer Charakterkraft da. Nichts hat sie abzulenken vermocht von der unbedingtesten Ehrlichkeit und Wahrheit des Gefühls. Selbst auf ihre Epigonen noch fällt ein Strahl dieses hohen Ethos – des höchsten, dessen die Menschen fähig sind. Denn es ist dasselbe Ethos, das Heilige und Helden macht, das – nur mit verschiedenen Zielen – überall wirksam ist, wo Großes gewollt und vollbracht wird: in der Religion, der Wissenschaft und der Politik, wie in der Kunst. Der Charakter Napoleons war ein künstlerischer Charakter.

Es entsteht die Frage, ob sich den Mängeln des künstlerischen Charakters mit dem Willen abhelfen läßt, ob er gewollt und erworben werden kann. Die Antwort muß lauten: nein. Der künstlerische Charakter ist angeboren und kann dann nur rein erhalten werden. Er ist ein Bestandteil des Talents, er ist das Talent selbst. Wo er unzulänglich ist, da ist es auch das Talent. Das Genie hat ihn von Natur. Sonst wäre es unerklärlich, warum er in der deutschen Musik so häufig angetroffen wird und in unseren bildenden Künsten so selten. Das künstlerisch im höchsten Sinne nicht charaktervolle Talent wendet sich in-

stinktiv direkt an das Publikum, das heißt an die Menge derer, die das Künstlerische vom bürgerlichen Charakter aus beurteilen, die im Kunstwerk das Moralische oder, wenn die Vorzeichen umgekehrt werden, das Unmoralische schätzen und die mehr auf den Stoff sehen als auf die Form, mehr auf das Was als auf das Wie, mehr auf Gesinnung als auf Gestaltung. Es ist natürlich nicht so, daß ein talentarmer Künstler mit Bewußtsein den Publikumserfolg will. Er erreicht ihn kraft seiner Instinkte, er kann gar nicht anders, als ihn erstreben; er kann so wenig gut malen oder modellieren, wie das große Talent nicht imstande ist, schlecht zu malen oder zu modellieren, sondern höchstens besser oder schlechter. Es gilt das Wort, daß es gar nicht so leicht ist, schlechte Bilder zu malen, wenn man Talent hat. Der künstlerische Charakter setzt sich immer irgendwie durch, weil er eine Naturkraft ist, er kann nicht zweckvoll denken, weil er von Natur das Zweckfreie will. Diese Zweckfreiheit ist es, die der nach allen Seiten an das Zweckhafte gefesselte Mensch nicht versteht, wenn sie neben ihm erscheint, die er aber verklärt und auf Grund derer er den großen Künstler zum Helden und Heiligen erhebt, wenn er sie aus der Entfernung als unmittelbar Unbeteiligter anschaut. Das ist die poetische Gerechtigkeit der Geschichte.

Oft und viel ist über den Zusammenhang von Kunst und Charakter gesprochen und geschrieben worden. Die einen leugnen jeden Zusammenhang, die anderen glauben fest daran. Die Wahrheit ist wohl, daß die Kunst, wie alles höhere geistige Denken und Handeln, nur bedingt mit dem bürgerlichen Charakter zu tun hat. Selbstverständlich werden Eigenschaften, wie Fleiß, Gründlichkeit, Ehrlichkeit, Gewissenhaftigkeit, Energie usw., dem Künstler und dem Kunstwerk zustatten kommen. Sie werden aber nie den Künstler oder das Kunstwerk machen. Nicht selten werden auch Vorzüge des bürgerlichen Charakters, wie Rücksicht, Mitleid, Sittenstrenge usw., dem künstlerischen Charakter zu Hemmungen werden. Immer wieder sieht sich

der Künstler an einen Scheideweg gestellt; er steht dort nicht viel anders wie Christus, dem der Teufel die Welt und ihre Herrlichkeiten zeigte, er muß sich sagen, daß er nicht zugleich regieren und genießen kann.

MANGEL AN TALENTEN

KEINE Zeit mag es eingestehen, daß sie arm an Talenten sei, ärmer vor allem als die eben abgelaufenen Jahrzehnte es gewesen sind. Doch lehrt die Geschichte, daß es von jeher Zeiten gegeben hat, die arm, und andere, die reich an Talenten waren; sie lehrt auch, daß dieses nicht vom Zufall abhängt, sondern daß ein geheimes Gesetz vorhanden ist, wonach auch das geistige Leben seine Gezeiten hat. In den letzten Jahren ist in ganz Europa laut nach Führertalenten gerufen worden. Der Ruf mußte vergeblich bleiben, weil nur aufsteigende Völker Führer haben können und weil nur sie eigentlich Führer brauchen. Ausruhende Völker haben bestenfalls Verwalter; niedergehende Völker haben Henker, die sich wie Führer gebärden. Zwischen einem Volk und seinen Talenten bestehen Familienbande. Emerson hat den hübschen Gedanken ausgesprochen: wie die Lunge aus vielen kleinen Lungen, die Niere aus lauter kleinen Nieren bestünde, so wäre ein Volk voll von kleinen Napoleonnaturen, wenn ein Mann wie Napoleon, der das Ganze repräsentiert, erschiene. Der Gedanke ist richtig. Eine Bedingung für die Erscheinung und für das Wirken des führenden Talents ist das Vorhandensein vieler kleiner Abbilder seiner Art. Um 1790 war Deutschland voll von Goethe- und Schillerdeutschen; um 1870 wimmelte es von Unternehmernaturen, die kleine Widerspiele von Bismarck waren.

Heute fände ein Napoleon, ein Bismarck oder Goethe, fänden auch viel kleinere Talente nirgends den Nährboden, um sich dem eigenen Gesetz gehorsam zu entfalten. Nicht in Deutschland, nicht in Europa. Das einzige Land, das eines ge-

wissen verkrampften Heldentums, eines jakobinerhaften Staatsidealismus fähig ist, bleibt Rußland. Ein kommendes, ein aufstrebendes Land! Überall sonstwo in Europa ruhen die Völker aus, nach den Anstrengungen eines Jahrhunderts, in dem ein Bürgertum sich entwickelt und dann selbst vernichtet hat, in dem der moderne Kapitalismus, die Industrie, der Weltverkehr, die Weltwirtschaft und andere Dinge dieses Ausmaßes geschaffen worden sind, ruhen sie aus von Krieg, Revolution und Bankrott. Darüber wäre nichts weiter zu sagen, es wäre nur Geduld nötig, wenn die Tatsache anerkannt würde. Der Mangel an Talenten wird jedoch nicht zugegeben; die Menschen täuschen sich über den wahren Zustand und wollen darum auch von andern getäuscht werden; damit verderben sie sich in einer höchst gefährlichen Weise dann den Sinn für Maßstäbe.

Man braucht nur hineinzugreifen, um Beispiele zu packen. Vor fünfundzwanzig Jahren kannte jeder Laie die Namen berühmter Rechtsanwälte; er las von ihnen in den Zeitungen, ihre Reden machten ihm Eindruck, sie wirkten durch die Macht ihrer Persönlichkeit und ihres Talents weit über den Gerichtssaal hinaus. Beginnt man heute zu zählen, so kommt man nicht weit mit den Fingern einer Hand. Es gibt viel Tüchtigkeit, doch wenig natürliches Talent.

Zwischen 1870 und 1890 – zur Zeit Bismarcks! – war das Parlament voll von bedeutenden Sprechern und Politikern, es gab hervorragende Parteiführer, bei deren Reden das Land aufhorchte. Es gab damals freilich auch noch lebendigen Kulturkampf, einen leidenschaftlich überzeugten Liberalismus, eine fast religiös gläubige Sozialdemokratie, einen charaktervollen Konservatismus. Bei wessen Reden horcht heute das Land auf? Welcher Fraktionsführer vertritt noch Weltanschauung? Und wohin ist es mit der Kunst der Rede gekommen!

Auch in der Kirche. Um die Jahrhundertwende gab es in Berlin Kanzelredner, sogar Hofprediger, die sonntäglich eine Gemeinde um sich sammelten, Hörer, die nicht nur gehorsame,

konventionelle Kirchengänger waren, sondern Männer und Frauen, die um der Kunst der Rede willen kamen, die das oratorische Talent liebten und bewunderten, die den Willen, das in jedem Talent arbeitet, als eine Verwirklichung und Steigerung des eigenen Willens empfanden.

Oder man blicke auf das Museum. Wo ist die gleichwertige Nachfolge der bedeutenden Museumsorganisatoren, von denen nur noch ganz wenige leben? Freilich: es gab große Aufgaben zu bewältigen, diese Männer arbeiteten mit einem reichen und neuen Material. Dieses eben soll ja aber bewiesen werden: daß Aufgabe und Talent immer ursächlich zusammenhängen, daß beide auf dieselbe Kraftquelle zurückweisen, daß das Talent stets das Werkzeug eines unbewußt drängenden Kollektivwillens ist.

In den besten unserer Theater ist manches interessant und wertvoll. Man zähle jedoch, jenseits der Regiekünste, die Namen der überragenden Schauspieler und vergleiche damit die Zahl der großen Tragöden und Komiker noch in den achtziger und neunziger Jahren. Damals wurden freilich die klassischen Dramen noch fleißig gespielt, und es wurden Theaterstücke geschrieben, in denen die Talente ihre Mittel entfalten konnten. Diese Stücke sind in der Zwischenzeit – meistens mit Recht – als literarisch minderwertig abgetan worden; warum werden sie dann aber jetzt wieder hervorgeholt und neu als Schlager aufgeputzt? Was war vor vierzig Jahren eine Operette, und was ist heute daraus geworden! Wie klang damals Tanzmusik, und wie klingt sie heute! Nicht der „Stil“ ist gemeint, nicht nach der „guten alten Zeit“ wird gejammert; es handelt sich nur darum, festzustellen, daß sogar damals noch, als die Bürger sich mit „Muschelgarnituren“ umgaben, eine Fülle natürlichen Talents vorhanden war.

In den bildenden Künsten fehlt es gewiß nicht an Anlagen; es gibt sogar mehr Begabte als früher. Doch bleibt es fast immer beim Nerventalent, beim Pubertätstalent. Es ist gesagt

worden, nicht darauf käme es an, mit fünfundzwanzig Jahren Talent zu haben, sondern noch mit fünfzig. Nun, das heutige Talent ist fünfundzwanzigjährig, es fehlt ihm das Ausdauernde. Stürmisch betritt es die Bühne der Öffentlichkeit, kaum entdeckt und bejubelt, tritt es aber schon wieder ab. Auch hier handelt es sich nicht um den Stil. Der soll sein, wie er kann und muß. Es handelt sich darum, was persönliche Gestaltungskraft aus dem Stil macht. Es ließen sich viele Namen von Malern, Bildhauern, Architekten – und auch von Dichtern und Musikern — nennen, die hoffnungsvoll begonnen haben, die erhebliches Geräusch verursachten und die mit dem vierzigsten Lebensjahr schon matt werden, versagen, oder sich selbst wiederholen. Überall ist das Talent wild geworden, hat es sich gewaltsam übersteigert. Die „Zeit", wird entschuldigend gesagt, die Verhältnisse seien schuld. Es gehört jedoch auch zum Wesen des echten Talents, den destruktiven Gewalten der Zeit Widerstand zu leisten, sich langsam aber stetig, sich folgerichtig zu entwickeln und in Jugendwerken schon ahnen zu lassen, wie die Alterswerke aussehen werden. Zum Wesen des ausdauernden Talents gehört es auch, viel Können zu erwerben; wer darin nachlässig ist, setzt sich dem Verdacht aus, daß er dunkel fühlt, es werde nicht lange dauern und er erwerbe nur so viel Können, wie er für ein oder zwei Jahrzehnte braucht.

Vom guten Willen hängt das alles freilich nicht ab. Es hängt ab von der Fülle der Hoffnung, die im Menschen lebendig ist. Und die persönliche Hoffnung ist immer ein Teil der Kollektivhoffnung, der Volkshoffnung, das heißt des lebendigen Wachstumsgefühls. Es hängt schließlich entscheidend ab von der Stärke der Sinnlichkeit. Es läßt sich in ganz Europa eine ungeheure Abnahme der Lebenssinnlichkeit nachweisen. Immer geringer wird die Anzahl derer, die die Leidenschaft, die animalische Leidenschaft wenn man will, haben, zu hören, zu sehen, zu schmecken, zu lieben. Ein ganzer Kontinent lebt

matt. In diesem Sinne ist das Talent ein Schicksal. Wenn es das ist, so nehme man es aber auch so und versuche nicht, sich und die Zeit zu täuschen und damit die Maßstäbe für große Leistungen zu verderben.

Entsagung ist allerdings schwer. Doch gibt es etwas, das, im Gegensatz zum Talent, dem Willen bis zu gewissen Graden unterworfen ist, das in Zeiten einer Brache mit Nutzen an die Stelle der Begabung gesetzt werden kann, und das irgendwie allen erreichbar ist: Charakter. Dieser läßt sich erwerben und in strenger Selbstzucht disziplinieren. Wo dann aber Charakter ist, wo ein ganzes Volk Charakter hat, da ist das Talent nicht mehr fern. Nicht zufällig waren die Väter großer Begabungen fast immer das, was wir starke Charaktere nennen. Das Verhältnis von Goethes Vater zu seinem Sohn ist typisch. Um 1750 gab es an entscheidender Stelle viele Männer von der Art des kaiserlichen Rats Johann Kaspar Goethe. Die ganze Epoche hatte Charakter, wie die folgende Genie hatte. Im Sohn kommt oft, kommt fast immer der Wille des Vaters zum Blühen und wird Talent. In zwanzig, dreißig Jahren könnte in Europa wieder eine Zeit des Talents kommen, könnte es auch im ganzen wieder steil aufwärts gehen, wenn sich jetzt von der gestaltlosen und willenlosen Masse der Charakter absonderte und die Herrschaft ergriffe. Die erste Handlung des neugeborenen Charakters aber sei die Einsicht, daß, um mit Fritz Reuter zu sprechen, auch die Armut an Talenten von der allgemeinen „Poverteh“ herkommt.

MASKENFREIHEIT

ÜBERALL und zu allen Zeiten haben Menschen zuweilen das Bedürfnis, in ein fremdes phantastisches Gewand zu schlüpfen, das Gesicht hinter Masken zu verbergen und Schauspieler ihrer Selbst zu werden.

Das ist ein Regulativ. Wir alle sind unentrinnbar einer so-

zialen Ordnung eingefügt, gehören von Geburt schon einer Klasse an, sind Marionetten von Verhältnissen, worüber wir nicht Gewalt haben, sind mit jeder Faser Berufsmenschen und Eheleute, Herrschende oder Dienende, sind einem Zwang unterworfen, der keinen Augenblick aussetzt, äußere er sich nun als Staatsgesetz oder Sitte, als Überlieferung oder Anpassung, als Druck fremder oder eigener Überzeugungen. Aus diesem Kreis strenger Pflichten, die dem einzelnen ohne sein Zutun auferlegt werden, oder die er sich selbst auferlegt, damit die Gesellschaft Bestand habe, von Zeit zu Zeit herauszuspringen, sich und andern klarzumachen, wie bedingt das alles ist, wie zufällig im höheren Sinne, wie unsinnig rein menschlich genommen, sich als Narr über sich selbst oder unter sich selbst zu stellen, diese ganze Welt sozialen Zwanges zu verspotten: das ist ein gesundes Tun, das die Gesellschaft und der Staat nach Kräften unterstützen sollten.

Die Nobili in Venedig wußten, was sie taten, wenn sie der Bevölkerung vier Monate im Jahr Maskenfreiheit gewährten. Eine mit sich selbst allzu gut bekannte, in ein enges, von Wasser umspültes Rund gepreßte Stadtbevölkerung wurde dadurch scheinbar ins Unendliche erweitert. Und die Weisheit des Regiments im alten Rom zeigte sich nicht zuletzt in der Pflege des Festes der Saturnalien, jenes die ganze Nation bewegenden Masken- und Kostümfestes, das wie ein Sinnbild des goldenen Zeitalters mit seiner arkadischen Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit war, und an dem Herren und Sklaven die Rollen tauschten, um ein Sinnbild zu geben für die Bedingtheit aller sozialen Form. Im tiefsten Sinne menschlich ist es, wenn sich seitdem Jahr für Jahr Männer und Frauen an bestimmten Tagen des Jahres fremdartiger Trachten und Gesichtszüge bedient haben, um zu scheinen, was zu sein sie heimlich oft gewünscht hatten, wenn sie sich erhöhten oder erniedrigten, die Sitte des Tages durchbrachen, die gehemmte Lust schrankenlos austobten und so töricht und toll waren, wie sie wollten. Das ein-

geborene menschliche Freiheitsbedürfnis bedurfte von je dieser Korrektur des sozialen Zwanges, dieses Gleichnisses, um nicht Mittel des Lebens und Zweck des Lebens zu verwechseln. Im kindischen Spiel liegt auch hier ein tiefer Sinn. Es ist ein schöner Beweis für die Souveränität der katholischen Kirche, daß sie den Karneval nicht nur geduldet, sondern gefördert hat, daß sie sein Jauchzen hart hat zusammenprallen lassen mit den Bußübungen der langen Fasten.

Hieraus kann man entnehmen, daß die Maskenfreude nicht eigentlich am meisten der Jugend angemessen ist, wie man es oft sagen hört, sondern mehr dem reiferen Alter. Denn dieses erst ist fest und unentrinnbar eingeordnet den Gesetzen und Sitten der Gesellschaft. Die Jugend ist noch frei, sie hat noch die Wahl, für sie ist das ganze Leben noch karnevalsmäßig, sie ist noch nicht so gebunden in der Arbeit, im Umgang, in der Liebe, sie hat sich noch nicht endgültig entschieden und die Folgen der Lebensentscheidung auf sich genommen. Des Karnevals bedarf am meisten der, der von festen Lebensbräuchen eng umschränkt ist.

Aber er muß ihn zu feiern verstehen. Dazu gehört zweierlei. Zum ersten gehört dazu die Fähigkeit, mit dem Alltagsgewand den Alltagsmenschen auszuziehen, alle sozialen Bindungen phantasievoll zu verneinen, wirklich frei zu werden, die gezwungen oder freiwillig getragenen Zügel abzustreifen, naiv den Sinn des alle verbrüdernden Du zu begreifen, den Lebensinstinkt plaudern und tanzen zu lassen, nichts gelten zu lassen als die Empfindung, den Einfall, die Launen des Augenblicks, und Wahrheiten zu sagen oder sich sagen zu lassen, die man sonst nicht sagen darf oder nicht hören will. Es gehört dazu, um mit Goethe zu sprechen, die gefühlsmäßige Einsicht, „daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt und lüstern ängstlich süße Empfindungen in ihrer Nähe genießt.“

Zum zweiten gehört zur rechten Karnevalslust aber auch die Grazie der Seele, die darin besteht, in der lautesten Tollheit nicht eine sozusagen künstlerische Besonnenheit zu verlieren und in den kurzen Feststunden nichts zu tun, was am nächsten Tage oder in späteren Zeiten Reue verursachen muß. Auch in der höchsten Lust soll nichts geschehen, was den Menschen dauernd belasten würde. Die Stunden der Freiheit sollen die kommenden Tage beschwingen, nicht aber mit Sorgen bedrücken, sie sollen den Alltag lebendiger machen, nicht düsterer. Eine feine, unsichtbare Grenze der Freude soll nicht überschritten werden, damit die Freude gefällig bleibe und Sehnsucht nach ihrer Wiederkehr zurücklasse. Vom Schauspieler seines Selbst im Karnevalstrubel gilt dasselbe, was Hamlet zum Berufsschauspieler sagt: „Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind einer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt."

Wenn man den uns überkommenen Nachrichten glauben darf, haben die Menschen früherer Jahrhunderte das Talent gehabt, so ihre Maskenfeste zu feiern. Und es gibt noch jetzt Völker, es gibt in Deutschland bevorzugte Stämme, die von der Maskenfreiheit in einer besseren Weise Gebrauch zu machen verstehen als andere Völker und Volksstämme, die durch Überlieferung und Anlage gleicherweise dazu geschickt sind, sich leicht gehen zu lassen und doch die Grenzen einer reuelosen Lust nicht leicht zu überschreiten. Im allgemeinen aber ist die Zeit der Karnevalsfreude nicht mehr günstig. Die Großstadt droht sie zu karikieren.

Die einen bringen in den Falten ihrer bunten Gewänder alles mit, was sie zu Hause lassen sollten: die steife Reserve, das Vorurteil, die Prüderie, die Furcht, die Verlegenheit und die Eigenliebe, sie vergessen nicht die Rangunterschiede, vergessen nicht, wie sie in Haß und Liebe zueinander stehen, und mischen sich mit Mißtrauen, Zurückhaltung oder spöttischer

Überlegenheit unter die Menge. Sie bringen nicht einmal gute Laune mit. Für sie war jenes Simplizissimus-Bild gezeichnet, wie ein zerlumpter Rowdy, dem man den Staatsanwaltsgehilfen und Korpsstudenten von fern ansieht, in der Retirade eines Münchener Faschingslokals einen als indischen Fürsten Kostümierten schnarrenden Tons anfährt: „Mein Herr, Sie fixieren mich!" Die anderen legen in der Garderobe mit den gesellschaftlichen Konventionen alle fromme Scheu ab, alle Erziehung und Form, und betragen sich so albern oder roh, daß der Sinn der Maskenfreiheit auch von dieser Seite ad absurdum geführt wird. Bei ihnen wird die Freiheit zur Frechheit, die Leichtigkeit zur Zudringlichkeit. Und sie lösen sich so gründlich von der gewohnten Sitte des Alltags, daß sie in ihre tägliche Welt kaum wieder zurückfinden, sie spielen nicht mehr eine Rolle, sondern gehen besinnungslos darin auf. Sie können die Maskenfreiheit so wenig bedingt nehmen wie ihr Tagesleben; sie haben keinen Tropfen philosophischen Bluts in den Adern. An den Folgen eines kurzen Festes tragen sie nicht selten neun Monate. Arm in Arm betritt mit dem Philister der nach Ausschweifungen Lüsterne den Festsaal, der Sentimentale Arm in Arm mit dem Zyniker. Beide sind als Narren verkleidet; aber keiner von ihnen ist wirklich ein naiver, weiser, lebenstoll graziöser, lieber Narr. Sie bleiben Schulz und Müller, so bunt sie auch verkleidet sind. Was ihnen am meisten fehlt, ist Geist. Maskenfreiheit ist nur für ein geistreiches Volk, das seelischer Leichtigkeit fähig ist, das vom Menschlich-Allzumenschlichen weiß und daneben die Notwendigkeit strenger Bindungen einsieht, das sich selbst relativ nehmen, sich selber den Zwang abnehmen und wieder auferlegen kann, jedes zu seiner Zeit, und in voller Freiheit des Geistes.

Wenn Prinz Karneval in Person die großen Berliner Kostümfeste besucht, fühlt er sich im farbigen Getriebe recht einsam. Seine Scherze sind zu fein, seine Witzworte zu geistvoll, seine Verliebtheit und seine Laune ist zu genialisch. Und doch

könnte er die, die ihm zu folgen verstehen, mit Schellenkappe und Narrenpritsche, zu jener Freiheit führen, die jedermann heute im Munde führt und die ach so wenige doch im Herzen tragen.

DER IDEALISMUS DES KRITIKERS

DER Künstler kann und will den Kritiker nicht entbehren, doch mißtraut er ihm mit allen Instinkten; das Publikum kann die Mittlertätigkeit des Kritikers nicht mehr missen, doch liebt es ihn nicht. Allgemein herrscht die Auffassung, das Interesse des Kritikers bestände darin, zu zergliedern, zu loben oder zu tadeln, zu fördern oder zu „schimpfen". Der Kritiker erscheint rationell. Niemand macht sich klar, daß eine Wirkung als Ursache angesprochen wird. Die Behauptung, daß die Tätigkeit des Kritikers -- das heißt: des seiner Anlage nach zur Kritik Berufenen – durchaus auf Idealismus gegründet sei, begegnet einem Lächeln. Allgemein wird angenommen, zur Kritik als Lebensaufgabe gehöre ein hämischer Zug, gehöre Verbitterung und Enttäuschung; wie die Kritik gar mit Liebe, mit Enthusiasmus gepaart sein könne, bleibt den meisten unvorstellbar.

Und doch ist fruchtbare Kritik ohne den unbedingtesten Idealismus nicht möglich. Idealismus ist sogar so sehr eine Voraussetzung, daß sich durch ihn vor allem der geborene Kritiker von dem aus äußeren Gründen nur zu einem kritischen Beruf Gekommenen unterscheidet.

Freilich hat dieser Idealismus seine eigene Gestalt und Gesetzlichkeit. Er besteht darin, daß dem Kritiker stets ein Höchstes, ein Vollkommenes vorschwebt, daß ihm die Idee des Vollkommenen zur Forderung wird. Kritik und Läßlichkeit lassen sich kaum vereinen. Der Kritiker mißt – triebmäßig, unwillkürlich – jedes Kunstwerk an einer Vollendung, die er zwar nicht anschauen kann, von deren Möglichkeit er aber intuitiv

überzeugt ist. Er kann sich, seiner ganzen Anlage nach, nicht damit begnügen, Eindrücke zu haben und diese zu konstatieren, er muß die Eindrücke vielmehr zwangsläufig aneinanderreihen und sie zu einem Gesamteindruck vereinigen. Ein Höchstes und ein Ganzes: das ist, auf eine Formel gebracht, der Inhalt des kritischen Ideals.

Was dieses Ideal, was die ganze Tätigkeit des Kritikers bedingt erscheinen läßt, ist der Umstand, daß die hohe Forderung a priori da ist, daß sie aber erst Substanz gewinnt durch das Werk des Künstlers. Einen Maßstab kann nur das Kunstwerk darbieten. Will der Kritiker nicht grauer Theorie oder schulmeisterlicher Ideologie verfallen, so darf er sich vom lebendigen Kunstwerk nie weit entfernen. Hat er so jedoch die hohe Forderung und den Maßstab vom Kunstwerk recht eigentlich empfangen, so ist es sein Amt, beides auf dasselbe Kunstwerk wieder anzuwenden. Er vermißt sich, kraft seines besonderen Talents, den Künstler an dessen höchsten Augenblicken zu messen; er schließt vom konkreten Kunstwerk aus auf die Art, der es angehört; und von der Erkenntnis der Art beurteilt er rückschließend, welchen Grad das Werk, von dem er ausging, innerhalb der Art einnimmt. Wie groß die Gefahren bei einem solchen Vorgehen sind, wie zahlreich die Fallstricke sein müssen, liegt auf der Hand. Indem der Kritiker sich bemüht, aus dem Kunstwerk die Ideen des Kunstwerkes zu gewinnen, ist er ein Schüler des Künstlers; aber indem er hinter dem Künstler einhergeht, soll er ihm voranleuchten. Er geht, sofern er nicht den Boden unter den Füßen verlieren will, von konkreten Werken aus, doch erblickt er im Geiste auch gleich ein ganzes Geschlecht ähnlicher Werke, die gleicherweise Kristallisationen derselben künstlerischen Weltanschauung sind oder sein könnten. Fortgesetzt vergleicht er, ohne daß es ihm immer zum Bewußtsein kommt, die Kunst mit der Natur und dem Leben. Was Organismen dem Naturforscher sind: Manifestationen einer umfassenden Schöpfungsidee, die sich nur in Teilen offenbaren

kann, das sind Kunstwerke dem Kritiker. Sie sind ihm auch, was Natur- und Lebensformen dem Künstler sind: Mittel, um ein Inneres, ein Persönliches auszudrücken, Hieroglyphen des seelischen Erlebens.

Objektiv „gerecht“ kann der Kritiker nur wie im Nebenamt sein, weil er zuerst gerecht gegen sich selbst sein muß, weil er dem tiefsten Bedürfnis seiner Natur vor allem gehorchen muß, das darin besteht, die Kunstwerke einer aus ihnen selbst gewonnenen Idee einzuordnen. Nicht das Zergliedern ist der Endzweck seiner Tätigkeit; es ist nur das Mittel, um ordnen, zusammenfassen, subsummieren zu können. Der Kritiker muß auf viele und vielerlei Kunstwerke eingehen können, er muß „die ganze Leier“ haben. Das bedingt Vielseitigkeit. Diese verleitet jedoch nur dann nicht zur Charakterlosigkeit, wenn alles Einzelne zu einem Ganzen zweckt. Goethe hat es so ausgedrückt: „Nur wer eine Synthese in sich trägt, hat das Recht zu analysieren.“ Das Synthetische ist entscheidend; wer dessen unfähig ist, darf nicht Kritiker in einem höheren Sinne genannt werden. Die Synthese ist das Ideal des Kritikers.

Hieraus ergibt sich, daß Abstraktion und Einfühlung sich balancieren müssen. Der Kritiker ist verloren, wenn die Abstraktion zu sehr überwiegt, wenn er nicht vom lebendigen Kunstwerk ausgeht, sich nicht vom Talent belehren läßt, sich nicht dauernd vor den Werken korrigiert, seine Maßstäbe von ideologisch konstruierten Vollkommenheitsbegriffen, von schulmäßigen Schönheitsforderungen herleitet, nicht Kleines neben Großem gelten läßt, sofern es nur organisch gewachsen ist, und das Lebendige am Toten mißt. So wird Idealismus zum Zerrbild. Die Aufgabe wird aber auch nicht gelöst, wenn der Kritiker sich zu ausschließlich der Einfühlung hingibt, wenn er über die Kunstwerke nicht hinausblickt, nicht feststellt, was an Unwägbarem darin enthalten ist, kurz, wenn die synthetische Phantasie versagt.

Instinktiv sucht der Kritiker die Meister auf, weil ihre Werke

am unzweideutigsten den Willen der Kunst und der Geschichte, den Sinn des Lebens und der Schönheit offenbaren. Der Idealismus des Kritikers entzündet sich an Spitzenleistungen; er haßt Mittelmäßigkeit, weil sie den Sinn der Kunst undurchsichtig macht, und er bedingt darum Strenge des Urteils. Daß der Kritiker oft widerspricht und öfter etwas auszusetzen findet, als daß er zustimmt, spricht mehr für als gegen seinen Idealismus. Denn jedes Werk bleibt eigentlich hinter den Forderungen, die es selbst erweckt hat, zurück – muß es tun, weil alles Menschliche gebrechlich ist. Um der Idee der Perfektibilität willen kann der Kritiker auch nicht Rücksichten auf Persönliches nehmen; sie wären etwas wie Verrat am Ideal. Der Kritiker zerschneidet die Nabelschnur zwischen Künstler und Kunstwerk, er betrachtet dieses wie ein Produkt der Natur. Darum darf er nicht Mitleid haben, nicht dem Machtgefühl nachgeben und nicht politisch denken. Er ist jener Instanz verantwortlich, die das Wort geprägt hat, das Leben sei kurz, die Kunst aber lang. Selbst der Künstler kann ihm letzten Endes nicht dreinreden, denn dieser, den die hohe Forderung befangen macht, der sich die volle Unschuld und Naivität bewahren will, kann unmöglich den Gedankengang des Kritikers gelten lassen. Dem Kritiker sind Kunstwerke höchst reale Gleichnisse, das heißt, sie sind ihm mehr oder weniger relativ. Das ärgert den Künstler, der seine Werke, mit Recht, absolut nimmt. Das systematische Suchen nach dem Gesetz ist dem Künstler fremd; auch er sucht, doch er tut es ganz unsystematisch. Er mag es nicht, daß sein Idealismus recht eigentlich zur Speise wird, wovon sich der Idealismus des Kritikers nährt. Darum verweist der Künstler gern auf das Unproduktive in der Tätigkeit des Kritikers. Sie ist jedoch nicht unproduktiv; nichts, was das Leben will, kann unproduktiv sein. Der Idealismus des Kritikers ist ein anderer als der des Künstlers: er ist reflexiv und darum – im Sinn des Künstlers – unnaiv. Es drängt ihn, Extrakte zu ziehen. Da in seiner Art etwas Mittelbares ist, erscheint er leicht kalt. Ohne

es zu sein. Es ist so, wie A. W. von Schlegel gesagt hat: „Der Anschein von Kälte rührt nur daher, daß die Anlagen, welche die wilden Ausbrüche des Gefühls in Schranken halten, bei ihm mehr ausgebildet sind.“ Auch Reflexion kann intuitiv, naiv, sie kann sogar begeistert und schwärmerisch sein.

Körner hat den Sachverhalt in einem Brief an Schiller richtig dargestellt. Er schrieb: „Ich glaube, daß es eine Kritik mit Begeisterung gibt, wobei man auf den größten Künstler herabsieht. Der Kritiker wird alsdann Repräsentant der Kunst, er erhält seine Würde von ihr, nicht durch sich selbst. Je größer das Talent des Künstlers, desto höher die Forderungen seines Richters. Solche Kritiken sind freilich nicht jedermanns Ding... aber alle andere Art von Rezension verwüstet den echten Geschmack, anstatt ihn zu bilden.“ Hebbel hat von diesem Ausspruch Körners geschrieben, er sei nicht genug zu beherzigen.

Am Ende, aber nicht zuletzt, hat sich der Idealismus des Kritikers, der in einem schönen Drang nach oben besteht, mit sich selbst zu beschäftigen. Nie darf der Kritiker vergessen, wie weit er selbst notwendig hinter dem Ziel, das zu setzen seine Natur ihn zwingt, zurückbleiben muß, wie sehr er selbst an den Göttertafeln, die er bereiten oder doch ordnen hilft, ein Hungernder ist.

FRAU AVENTIURE

WIR hatten einen Lehrer, der uns streng die Lektüre von Indianergeschichten und ähnlichen „Schmökern“ verbot, unsere Mappen visitierte und Konterbande dieser Art konfiszierte. Eines Tages aber, als er uns eine langwierige Rechenaufgabe gegeben hatte, um ungestört am Katheder sitzen zu können, kamen wir dahinter, daß er in einem schulmäßig aussehenden Buch eines der kleinen konfiszierten Hefte verborgen hatte und eifrig darin las.

Diesem Lehrer bin ich später oft und in vielerlei Gestalt be-

gegnet. Meistens gibt er sich als Schöngeist, läßt nur die sozusagen literarische Literatur gelten und spricht mit Verachtung von Detektivgeschichten und Abenteurerromanen. Im Grunde aber langweilt ihn die Bildungsliteratur; heimlich greift er zur Unterhaltungslektüre, er hat dafür im repräsentativen Bücherschrank eine verschwiegene Ecke.

Dieser Mann wandelt umher wie ein Symbol des großen Bildungsschwindels. Das Literarische langweilt eigentlich jedermann; dennoch beherrscht es den Salon und den guten Ton. Es ist eine jener vielen Unwirklichkeiten, die für Wirklichkeiten gehalten werden, es geht neben dem Leben einher; und während alle Gebildeten davon mit wichtiger Miene sprechen, beschäftigt es lebendig oft nur einen Kreis, der so klein ist, daß er an einem Kaffeehaustisch Platz findet. Indessen wird Conan Doyle von allen gelesen, vom Bankdirektor und von seinem Kommis, von der Dame und von ihrem Dienstmädchen, vom Lehrer und von seinem Zögling. Und mit Recht. Denn er ist tatsächlich besser, als viele Literaten es sind, die diesen Engländer aufs tiefste verachten. Wir sind ja im ganzen gegen früher viele Stufen herabgerutscht; grundsätzlich gilt aber heute noch, was der verehrungswürdig kluge Lichtenberg einmal angemerkt hat: „Ich lese Tausendundeine Nacht und den Robinson Crusoe, den Gil Blas, den Findling tausendmal lieber als die Messiade, ich wollte zwei Messiaden für einen kleinen Teil des Robinson Crusoe hingeben.“ Auch heute wird furchtbar gebildet geschwatzt über das, was man die Messiaden unserer Zeit nennen könnte. In dieser Heuchelei ist die Gesellschaft merkwürdig einig. Dagegen haben wir die Robinsonaden in die Reihe der „Bücher für die reifere Jugend“ verbannt. Doch kann das alles nicht verhindern, daß die Robinsonaden gelesen werden, während die Messiaden, prachtvoll eingebunden, unbenutzt im Bücherschrank stehen.

Die Bildungskonvention kann nicht den Hunger nach Begebenheit, nach Handlung ersticken. Wo immer Abenteurer-

romane oder Abenteuerromane – um alles Verwandte einmal so zu bezeichnen – gelesen werden, da ist vor allem der Wille interessiert. Der gehemmte Wille! Wer selbst handelt, als Abenteurer oder als Held – das sind nur Gradunterschiede –, der braucht nicht die Lektüre; um so mehr aber der, in dem der Wille zum Handeln sich nicht genügend betätigen kann. Dieser braucht einen Spiegel für seine Wünsche, und er findet ihn im fremden Abenteuer. Die Kämpfe und Siege des Buchhelden verwandeln sich ihm in eigene Kämpfe und Siege. Und die poetische Gerechtigkeit im Buch wird ihm zum Trost. Es ist ähnlich wie auf dem Sportplatz, wo jeder Zuschauer, wenigstens jeder männliche, sich mit dem Favoriten identifiziert. Der Mann braucht Symbole von Kampf, Wagnis und Sieg (die Frau braucht sie nicht), und er braucht sie um so mehr, je weniger er handelnd das Wagnis bestehen und den Sieg erringen kann, je mehr er gezwungen ist, im Mechanischen oder Abstrakten zu leben, je mehr die ihm angeborene Romantik des Willens unterdrückt wird. Der Leser tritt an die Stelle des Buchhelden, um wenigstens in der Idee über das Leben triumphieren zu können.

Dieser Trieb ist uralt. Wir denken, wenn vom Abenteurerroman die Rede ist, zu sehr an die Machwerke geschäftsmäßig arbeitender Fabrikanten; wir sollten aber auch auf die glorreiche Tradition des Heldengedichts – des Abenteurerromans auf höherer Stufe – blicken. Dann sehen wir, daß das Höchste daran teilgehabt hat, daß eine lebendige Dichtkunst, die noch nicht literarisch geworden ist, sich nie gescheut hat, interessant und unterhaltend zu sein.

Der höchste und reinste Typ des Abenteurerromans ist wohl die Odyssee. Ein Held zieht abenteuernd umher, die Heimat suchend; und indem der Dichter seine Taten beschreibt, breitet er vor dem Leser (oder Hörer) mit großartiger Fülle Bilder der Welt und des Lebens aus. Das Kunstgesetz des Epos erscheint aufs schönste erfüllt: der Held wird stetig seinem Ziele zu-

geführt, wird stetig aber auch davon zurückgehalten, damit mannigfache Bilder des Lebens gezeigt werden können. Den Leser fesselt die Handlung, er merkt es kaum, wie zugleich seiner Anschauung reiche Nahrung zugeführt wird.

Dasselbe gilt vom Nibelungenlied, von allen Heldensagen. Der religiöse Mythos sogar ist zur Hälfte ein abenteuerliches Epos, das mit Hilfe des heroischen Symbols zur Nacheiferung anreizen will. „Laßt den Helden in euch nicht sterben!" sagt Frau Aventiure, die Schwester der Musen, jedem ins Ohr, einerlei ob die Erzählungen der Tausendundeine Nacht vorgetragen werden, ob Kindern die alten Märchen erzählt werden, oder ob die Rede ist von Beowulf, Dietrich von Bern, Wieland dem Schmied und Oberon.

Abenteurerromane sind alle Heldengedichte, von Virgils Äneis bis zu jenen mittelalterlichen Erzählungen von Kämpfen mit Ungeheuern und Märchenwesen, in denen zuweilen Frau Aventiure in Person erscheint. Die besten Epen und Romane der Weltliteratur gehören in diese Gattung: der „Rasende Roland" des Ariost und das „Befreite Jerusalem" Tassos, der prachtvolle „Gil Blas" von Lesage, der viel nachgeahmte „Robinson" des Defoe, Fieldings „Tom Jones", die Selbstbiographie des genialen Schlingels Casanova und vieles andere dieser Art.

Im neunzehnten Jahrhundert beginnt dann die Verbürgerlichung des Abenteurerromans. Der Grad sinkt nun, die Art aber bleibt bestehen. Walter Scott bringt ein historisches Bildungselement hinein und Byron eklektizistisch einen romantischen Formalismus. In den nächsten Jahrzehnten schließt der Abenteurerroman ein Bündnis mit dem sozialen Roman, die Werke von Dickens und Thackeray, von Balzac und Zola, von Gogol, Dostojewskij und vielen anderen lassen es deutlich erkennen. (In Deutschland freilich geht das Element der Handlung fast ganz im Literarischen unter, es herrscht der lehrhafte Erziehungsroman, der kaum noch Platz läßt für die Darstellung der Begebenheit.) Neben dem sozialen Roman ersteht aber in

neuer Form auch wieder der reine Abenteurerroman. Dem erfindungsreichen Hirn des geistvollen Dumas entsteigen die Gestalten d'Artagnans, des Grafen von Monte-Christo und Cagliostros; Cooper zeichnet die sympathische Gestalt des Lederstrumpf, Eugen Sue, Sealsfield, Marryat und andere folgen den Anregungen, Edgar Poe vertieft die Schauergeschichte psychologisch und bereitet den modernen Kriminalroman vor, und Bret Harte gewinnt dem kalifornischen Goldgräberleben Züge eines glücksritterhaften Heroismus ab. Daneben gehen Schilderungen von Reisen und Entdeckungen einher. Stanley durchquert mit rücksichtsloser Journalistenkühnheit das dunkle Afrika und wirkt in seiner Schilderung nicht viel weniger abenteuerlich wie Cortez in seiner Selbstdarstellung von der Eroberung Mexikos.

Zuletzt wird der Abenteurerroman zu einer Art Schachaufgabe. Conan Doyle stellt seine Figuren geistreich hin und setzt den Verbrecher mit wenigen Meisterzügen matt. An sein Beispiel heften sich unzählige Nachahmer. Wobei sich zeigt, daß die Engländer und Amerikaner diese Aufgaben am besten beherrschen, weil sie sie sachlich, mit einem gewissen Humor und mit weltmännischer Gesinnung, ohne literarische Sentimentalität anfassen. Die Leser aber stürzen sich zu Hunderttausenden leidenschaftlich auf diese Erzählungen, in denen Verbrecher und Detektive die Helden sind, weil die Illusion der Handlung, der tätigen Begebenheit in einer den heutigen Großstädtern glaubwürdigen Weise erzeugt wird. Frau Aventiure ist nun nicht mehr die schöne göttliche Frau, das Ideal des Helden; sie ist zuerst bürgerlich geworden und hat sodann gar Züge des Proletarischen angenommen. Nicht selten kommt sie nun geschminkt daher wie eine Straßendirne. Aber es ist bei alledem immer noch Frau Aventiure, die vom Mann zärtlich Geliebte. Sie ist in Wahrheit unsterblich. Wie sie schon an der Wiege des ersten Menschen stand, so wird sie noch am Totenbett des letzten stehen.

DAS „LITERARISCHE"

HIER habt ihr dasselbe Problem nochmals in einer Variante. Wer zu einem Vernichtungskampf gegen die Schundliteratur auffordert, ist des allgemeinen Beifalls gewiß. Mir scheint eine andere, weniger populäre Abwehr wichtiger zu sein: der Widerstand gegen das „Literarische". Es ist sehr die Frage, ob die sogenannte Schundliteratur überhaupt ausrottbar ist, bevor dieser andere Kampf nicht siegreich durchgeführt worden ist. Ja, man kann so weit gehen, zu behaupten, daß die robuste Volksnatur die Schundliteratur braucht, um jene Gefahren, die von dem Wort „literarisch" umschrieben werden, zu paralysieren. Zu welchem Zweck liest denn das Volk? Nicht, um geistige Gymnastik zu treiben, sondern um den Willen anzuregen, um seine noch schlummernde oder sozial gefesselte Tatkraft in wenn auch noch so rohen Gleichnissen anzuschauen. Darum ist das Volk beim Lesen nicht begierig auf gebildete Reflektionen, sondern auf Handlung und Geschehen, es will nicht die skeptische Konstatierung, sondern die poetische Gerechtigkeit und lieber einen Inhalt ohne Form als eine gepflegte Form ohne genügenden Inhalt. Ehemals brauchte das Volk, um dieses Verlangen zu befriedigen, sich nur dem Besten zuzuwenden. Die alten Volksepen, die Erzählungen der Bibel, die Märchen und Sagen, das alles strotzt von Begebenheit und spricht – neben allem andern Hohen, was es enthält – unmittelbar zum Willen. Die Literatur unserer Zeit aber bietet dem Willen – der Urkraft des Volkes – eine nahrhafte Speise nicht dar. Die alten Dichter sind immer unterhaltend, ja spannend zu lesen, weil sie Handlungen erfunden und das Leben restlos objektiviert haben (man denke an Homer!); die modernen Literaten sind im allgemeinen langweilig, weil sie nicht gestalten, sondern eigentlich nur poetisch räsonieren und das Subjekt nie ganz überwinden. Da das Bedürfnis des Volkes nach Erzählung dennoch bestehen bleibt, fällt

unser Schrifttum in zwei Teilen auseinander: in höhere Literatur und Unterhaltungslektüre.

Diese Unterhaltungslektüre ist künstlerisch ganz wertlos; sie wird aber auch als verderblich bezeichnet, und es ist schlechter Ton, sich damit zu beschäftigen. Um so merkwürdiger ist es, daß nicht nur die Namenlosen aus der Menge, sondern daß auch viele der gebildetsten und bedeutendsten Männer, und gerade die Willenskräftigsten, in einer freien Stunde lieber zu einem geschickt gemachten Detektivroman greifen, als zu einem viel genannten Werk der höheren Literatur. Einige tun es mit naiver Offenheit, andere tun es heimlich, weil sie den Spott fürchten. Diese schämen sich fast vor ihrer Frau und ihren Kindern, wenn sie bei der Lektüre des „Robinson“ oder der „Drei Musketiere“ betroffen werden. Und doch trifft auf Erzählungen dieser Art – man könnte eine lange Liste geben – noch heute durchaus zu, was der vortreffliche Lichtenberg vor fast hundertfünfzig Jahren angemerkt hat: „Unsere meisten Dichter haben, ich will nicht sagen, nicht Genie genug, sondern nicht Verstand genug, einen ‚Robinson Crusoe‘ zu schreiben.“ Die Unterhaltungslektüre unserer Zeit ist mit solchen Produkten einer reifen Erzählungskultur freilich nicht in einem Atem zu nennen. Aber das eben ist der springende Punkt: zwischen der höheren Literatur und der volkstümlichen Erzählung besteht immer ein festes Verhältnis. Wenn die Unterhaltungslektüre unserer Zeit so elend ist, daß man von Schundliteratur spricht, so weist diese Erscheinung anklagend zurück auf die moderne Dichtkunst, auf unser ganzes Schrifttum. Dieses hat sich, trotz krampfhafter Bemühungen um Aktualität, dem Leben mehr und mehr entfremdet; der Literat hat die Unbefangenheit so sehr verloren, daß er selbst die guten Volkserzählungen der Vergangenheit, die ihm ewig unerreichbar bleiben, den Kindern überweist, daß er gar von ihnen als von Kolportageliteratur spricht und manches dem Schund zuzählen möchte. Was ihn so verkehrt urteilen läßt, ist die Grille des „Literarischen“.

Der Begriff des Literarischen setzt eine echte, große Volksliteratur und deren allgemeine Schätzung voraus. Ohne Goethe, Schiller, Lessing und ihre Genossen, ohne die Klassiker anderer Völker, gäbe es keinen „literarischen“ Ehrgeiz. Dieser Ehrgeiz besteht darin, daß der Dichter oder Schriftsteller glauben machen will, er stehe auf derselben Plattform mit den Geistesheroen der Nation. Da die Persönlichkeit des Dichters und Schriftstellers heute aber durchweg von kleinerem Wuchs ist, so muß, um den Schein zu wahren, die Ausdrucksform forciert werden. Es wird ein besonderer Nachdruck auf Gepflegtheit des Ausdruckes, auf Vornehmheit der Haltung und auf den Nachweis eines guten Herkommens gelegt. Der moderne Literat spricht immer etwas vornehmer, gebildeter, bedeutender, als es der Qualität seiner Empfindungen und Gedanken zukommt. Das heißt: die Form ist gekünstelt, sie paßt dem Inhalt nicht wie angegossen. Dieser Umstand deutet auf Eklektizismus. Denn Eklektizismus ist immer das Auskunftsmittel, wo die Gestaltungskraft den angestrebten Wirkungen nicht gewachsen ist. Man kann so sagen: genau dort, wo das Gestalten, das Erfinden, das Objektivieren aufhört, beginnt das „Literarische“. Mit ihm zugleich erscheint die Artistik, das Spezialistentum, die Manier; das Kunstwerk wird mehr oder weniger ein Bildungsprodukt, und ein Werk der Absicht. In diesem Sinne ist auch der berühmte Naturalismus der letzten Jahrzehnte literarisch orientiert; zwischen Dichter und Natur hat, als Medium, eine Literatentheorie gestanden. Und mit dem Gegenspiel dieses Naturalismus, mit der neuen „Stilkunst“ ist es nicht anders. Solche Reaktionen gehören einmal zum Literarischen. In dessen Wesen liegt es, daß es Richtungen und Moden hervorbringt, da es den ausdauernden Stil nicht schaffen kann.

Aus alledem geht hervor: das „Literarische“ ist eine Epigonenkrankheit, die entsteht, wenn Mangel an Persönlichkeit, Natur und Willen mit hohen Ansprüchen zusammentrifft. Heute sind alle Dichter und Schriftsteller von dieser Krankheit

irgendwie angesteckt. Die Werke werden zuweilen mit schönem Schwung begonnen und auch wohl kraftvoll weitergeführt; dann aber gewinnt das Literarische Einfluß und verkünstelt das natürlich Begonnene. Darum erscheinen die schönsten Arbeiten von der Gedanken Blässe angekränkelt. Ebenso wie der Dichtung geht es aber der Kritik; auch das Urteil des Kunstrichters wird unmerklich literarisch und die Folge ist eine ungeheure Unordnung in den Wertungen geistiger Dinge, eine Entartung des Qualitätsgefühls und ein Urteilen à la mode.

Ganz unbekannt ist das Literarische auch der Zeit unserer Klassiker nicht gewesen. Klopstock und Wieland werden heute kaum noch gelesen, weil so viel Literarisches in ihren Werken ist, und auch das Genie Jean Pauls leidet fortgesetzt darunter. Insofern sind die Traditionen aus dieser Zeit nicht ungefährlich für die Gegenwart. Immerhin war selbst das Literarische in jener Zeit, wenn man es mit den Künstlichkeiten unserer Tage vergleicht, von einer ganz anderen Qualität. Wie unsere Literaten den nationalen Klassikern als Epigonen gegenüberstehen, so etwa standen diese den Alten, dem Homer, dem Shakespeare gegenüber. Nur freier noch, menschlich selbständiger und größer. Die meisten Dichter und Schriftsteller jener Zeit haben sich schließlich frei machen und wieder naiv werden können; sie waren nur zum Teil Klassizisten, zum andern Teil waren sie lebendig klassisch. Den Dichtern und Schriftstellern unserer Zeit scheint diese Selbstbefreiung unmöglich zu sein. Und das ist bedenklicher, als alle Gefahren der Schundliteratur es sind. Denn die Wirkungen der Kunst auf das Volk werden von oben, nicht von unten bestimmt. Fortgesetzt dringt mit dem Literarischen die forcierte, d. h. die halbe Wahrheit und die gekünstelte Schönheit in das Volk. Wille und Erkenntnis, die im gesunden Talent immer eng verwachsen sind, streben nun auseinander. Dabei wird die Erkenntnis in der höheren Literatur papieren, und der Wille wird

in der Unterhaltungslektüre gemein. Kaum einer lebt noch aus der Fülle und in der Ruhe. Eben darum müht sich jeder „gut zu schreiben". Mit Absicht „gut schreiben" wollen, das ist literarisch. („Homer hat gewiß nicht gewußt, daß er gut schrieb, so wenig wie Shakespeare.") Denn das wollen nur solche, die wenig zu sagen haben und doch reich scheinen möchten. So kommt die Unaufrichtigkeit in die Literatur; diese aber sickert von oben nach unten und macht schließlich selbst den Schund „literarisch".

Es ist nicht nötig, daß jede Zeit große Dichter und Schriftsteller ihr eigen nennt; ja der Anspruch auf Bedeutung, wo sie nicht von Natur ist, gebiert eben jenes „Literarische". Nötig ist es nur, daß sich das Wesen jeder Zeit klar und ohne Trug im Schrifttum abspiegelt. Entsteht das Werk des Genies, so soll man für die Gnade danken; entstehen nur Werke eines gesunden Menschenverstandes, so ist auch das genug. Ein falscher Ehrgeiz, der nicht unter der Kulturhöhe früherer Zeiten bleiben mag, führt stets zur Künstlichkeit. Nur das Künstliche aber widerstreitet letzten Endes der wahren Kultur.

KLEINE BEITRÄGE ZUR ALLGEMEINEN VERHUNZUNG DER DEUTSCHEN SPRACHE

Fort – weg

DER Portier ruft seinem Jungen zu: jage die Katze weg! Das gnädige Fräulein aus der ersten Etage aber sagt mit affektiertem Mundspitzen zum Portier: jagen Sie doch die Katze fort! Der Portier spricht in diesem Fall gutes, das gnädige Fräulein schlechtes Deutsch. Weg bedeutet: aus dem Weg, es bezeichnet ein Verschwinden, ein Beseitigen, Vernichten, Verduften. Es entspricht dem vulgären Ausdruck „futsch". Fort bedeutet ein Weiterführen, ein Weiterwirken, es setzt eine Folge in der Zeit oder einen weiteren Weg im Raum voraus, einen Weg, der irgendwo hinführt. Der Künstler wird von der Be-

geisterung fortgerissen (nämlich zu starken Empfindungen); wenn er aber sagen will, daß er bis zur Besinnungslosigkeit erregt ist, so sagt er: ich bin einfach weg! Ein Schornstein wird vom Sturm weggerissen; aber man sagt: er sprang in den Fluß, und der Strom trug ihn fort. Der Unterschied wird heute kaum noch gefühlt. Der gebildete Deutsche sagt, schreibt und liest ohne Zucken Satzteile wie diese: Das Mädchen hat meine Notizen beim Aufräumen fortgefegt – der Sohn hatte seiner alten Mutter alles Geld fortgenommen – und sogar: darüber müssen wir uns eben fortsetzen. Richtig ist: er setzte seine Studien fort – er kommt im Leben gut fort – ich fahre in meinem Vortrag fort. Ein Gegenstand wird weggeworfen, nicht fortgeworfen. Aus einer Stadt fahre ich nicht fort, sondern weg. Im Jargon sagt jeder richtig: er hat mir den Ring wegstibitzt – nicht aber: fortstibitzt. Warum unterscheidet man nicht ebenso richtig im Schriftdeutsch? Man bringt Ungeziefer mit allen Mitteln weg, man bringt es nicht fort; es sei denn, daß man es mit auf die Reise nimmt, um es von Berlin nach München zu verpflanzen.

Appell an die Herren Korrektoren: streichen Sie, bitte! recht fleißig das fort weg, und lassen Sie sich nicht einreden, es müsse das weg „fortgestrichen" werden!

Der Überblick über

Erbaulich ist es auch, zu hören und zu lesen, wie sich neudeutsche Bildung verheddert, wenn Wörter benutzt werden, denen eine Präposition fest verbunden ist. Allgemein heißt es: Vom Gipfel hat man einen Überblick über ein weites Gebiet – wo es doch einfacher und schöner wäre, zu sagen: Vom Gipfel aus hat man einen Blick über ein weites Gebiet – oder noch besser: Vom Gipfel überblickt man ein weites Gebiet. Der „Übergang Napoleons über die Beresina" ist auch stilistisch ein Schrecknis. Es ist dasselbe, wenn auch ohne Wiederholung des Klanges, wenn geschrieben wird: Müller er-

hob Widerspruch gegen Schulzens Behauptung. Müller widersprach der Behauptung Schulzens – ist doch gewiß besser. Es muß dann freilich das pikfeine Wort „erhob" aufgeopfert werden. Wir haben Mitgefühl mit seiner Lage – wir nehmen Anteil an seinem Schmerz – die Ausfuhr aus Deutschland betrug: dergleichen hört und liest man täglich. Anstatt zu sagen: wir nehmen teil an seinem Schmerz – die Ausfuhr deutscher Waren betrug – wählt man eine ebenso künstliche wie häßliche Form. Diesen letzten Satz drückt jemand, der etwas auf sich hält, so aus: die Hintanstellung (!) der einfach guten Formen hinter gekünstelte ist heute nicht mehr fortzuleugnen (!).

Verkehrs- und ingenieurtechnische Fragen

Diese Blüte habe ich in einer ministeriellen Denkschrift gefunden. Wie die Ministerien ja überhaupt Brutstätten von Wortungeheuern sind. Die Abkürzung beruht einfach auf Faulheit. Es muß heißen: Verkehrsfragen und ingenieurtechnische Fragen – oder besser: Fragen des Verkehrs und der Ingenieurtechnik. Es soll Zeit, es sollen Wörter gespart werden. Man schreibt sogar: Eine arm- und trübselige Gegend — in der Klasse saßen gut- und böswillige Schüler. Es sei eine Bearbeitung Goethes nach diesem Sprachgebrauch empfohlen; in Zukunft soll Klärchen singen: Freud- und leid-, gedankenvoll sein. Es ist reine Liederlichkeit, zu schreiben: Sowohl aus idealen wie aus Zweckmäßigkeitsgründen – eine politische und Kulturgeschichte Englands — aus pekuniären und Gesundheitsrücksichten – die Kapitals- und andere Forderungen. So viel Zeit, das Wort Forderungen zweimal zu schreiben, hat jeder. Und wer sich vor der Wiederholung des Wortes fürchtet, kann den Satz ja umbauen.

Sonstig

Zu den eben genannten scheußlichen Verbindungen gehört auch diese: die gesellschaftlichen und sonstigen Rücksichten. Die Wortbildung „sonstig" ist in all ihrer Niederträchtigkeit sehr beliebt. Es besteht aber auch sonst die Neigung, Wörter,

die ihrer Natur nach unveränderlich sind, abzuwandeln, sie gewissermaßen zu galvanisieren. „Der eigentliche Grund des Marksturzes“ ist eine sehr beliebte Schreibweise. Man liest sogar von „allenfallsigen Widerständen“ und wartet neugierig, ob nicht eine Satzbildung wie diese auftaucht: Zieht man das obendreinige Alter des Bewerbers in Betracht. Daß solche Erwartung nicht willkürlich ist, dafür erbringt ein Satz den Beweis, den ich neulich in einer Zeitschrift für Hochschüler fand und der von einem Doktor der Philosophie gestaltet worden ist. Er lautet: „Das Prinzip der Mechanik ist die schlechthinnige Gültigkeit des Satzes von der Gleichheit von Ursache und Wirkung.“ Man möchte die Blätter dem gelehrten Herrn rechts und links um die Ohren schlagen. Um so mehr, wenn man ein paar Zeilen weiter das schöne Wort „evidentermaßen“ liest. Obwohl er sich auf eine Autorität wie Schleiermacher und dessen Definition der Religion als das „schlechthinnige Gefühl der Abhängigkeit von Gott“ berufen kann.

Wir gehen evidentermaßen einer schlechthinnigen Sprach- und sonstigen Verwilderung entgegen.

Haben – besitzen

Nach Wustmann ist das Wort „haben“ am Platz, wenn ausgedrückt werden soll, daß irgend etwas fest mit einem verwachsen ist, daß etwas organisch zu einem gehört. Ich habe zwei Arme, ich habe Charakter oder Talent oder auch eine Krankheit. „Besitzen“ dagegen bezeichnet etwas Erworbenes, es bezeichnet ein Eigentum, etwas Totes, etwas, das man der Urform des Wortes nach be–sitzt, das heißt, worauf man sitzt, um es sich zu bewahren. Ich besitze ein Portemonnaie, ein Vermögen, ein Haus, ein Pferd. Meine Frau oder meine Kinder „besitze“ ich schon nicht mehr; denn sie sind zwar ein lebendiger Teil meiner Selbst; es wäre aber beleidigend, sie als Besitz zu bezeichnen. Der Farmer besitzt Sklaven; der Familienvater hat Kinder.

Nun achte man darauf, wie unsere Schriftsteller (selbst die guten) diesen doch ganz klaren Unterschied übersehen, wie nervenerschütternd sie mit haben und besitzen herumwirtschaften. Täglich kann man lesen, daß ein Herrscher Untertanen besitzt, daß eine Schauspielerin ein schönes Profil, eine Mutter ein gutes Herz besitzt; nach der Meinung unserer Schriftsteller besitzt das Tier sein Fell, die Pflanze ihre Blätter, die Axt ihren Stiel und das Quadrat vier Winkel. Die Zeit ist ganz wild auf das Wort besitzen. Da wird gesagt: er besaß ein reines Streben, er besaß eine Todeskrankheit oder eine Wunde, Berlin besitzt breite Straßen, die Zeitung besitzt einen Redakteur, Deutschland besitzt ein reiches Menschenmaterial. Und fremde Leute, die mir Briefe schreiben, „besitzen die Kühnheit". Es kommt sogar vor, daß jemand viele Schulden besitzt!

Ein Schauspieler hat eine Stellung am Deutschen Theater, und sein Spiel hat Stil. Gerechtigkeitsgefühl, Klugheit, Einsicht, Temperament oder Begeisterung hat man, oder man hat sie nicht.

Seitdem – trotzdem

Seit die Deutschen ihre Sprache vernachlässigen und verhunzen, hat auch ihr Denken nicht mehr die rechte Zucht. Ist an diesem Satz etwas auszusetzen? Am Inhalt? na ja; an der Form aber kaum. Dennoch schreiben von hundert Deutschen neunundneunzig den Satz heute so: „Seitdem die Deutschen usw." Was dieses „dem" bedeutet, wo „seit" doch alles sagt, ist nicht einzusehen. Es kann sich nur auf etwas Vorhergegangenes beziehen. Richtig ist es, wenn geschrieben wird: Zwischen beiden Städten ist eine Dampfschiffsverbindung hergestellt worden; seitdem hat sich der Verkehr gehoben. Falsch ist die Umkehrung des Satzes: Seitdem zwischen beiden Städten eine Dampfschiffsverbindung hergestellt worden ist, hat sich der Verkehr gehoben. Denn es wird mit dem ersten Wort auf eine Tatsache Bezug genommen, die hinterher erst mitgeteilt wird. Will man mit seit beginnen, so muß es heißen: Seit die beiden

Städte Dampfschiffsverbindung haben ... Man beachte, wie das knappe Wort auch zu einer knapperen Formulierung des Satzes zwingt. Am Anfang eines Satzes kann, nein muß seitdem stets durch seit ersetzt werden; seitdem ist nur richtig, wenn dafür auch gesagt werden könnte: seit dieser Zeit. Chamisso hat gedichtet: Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu sein. Die heutigen Schriftgelehrten finden, es müsse heißen: Seitdem ich ihn gesehen ...

Das Wort trotzdem erfreut sich einer Beliebtheit, die blind dafür macht, wie reich die deutsche Sprache an Wörtern ist, die dasselbe ausdrücken und schöner sind. In den meisten Fällen wäre es sinnvoller, Wörter zu benutzen wie dennoch, obwohl, obschon, wenngleich, obgleich, oder auch nur doch. Nichts einzuwenden ist gegen einen Satz wie diesen: Ihm wurde das Verbrechen bewiesen, er leugnete trotzdem (dem zum Trotz). Geschrieben wird aber zumeist: Trotzdem ihm das Verbrechen bewiesen wurde, leugnete er. Auch hier wird mit „dem" auf etwas dem Leser noch Unbekanntes verwiesen. Will man mit dem Kausalsatz beginnen, so muß es heißen: obwohl (obgleich) ihm das Verbrechen bewiesen wurde, leugnete er. Will man auf Trotz nicht verzichten, so muß es heißen: Trotz der Beweise für das Verbrechen leugnete er. In jeder Zeitung findet man täglich Sätze wie diese: Trotzdem sich die radikalen Parteien der Abstimmung enthielten, fand das Gesetz eine Mehrheit – das Schiff hatte Verspätung, trotzdem das Wetter gut war. Am Anfang eines Satzes kann trotzdem ersetzt werden durch Wörter wie obgleich, obwohl, wenngleich; mitten im Satz ist es falsch, wenn man dafür nicht ebensowohl dennoch oder dem zum Trotz sagen könnte. A. will B. überreden, seine Einwendungen gegen Sprachdummheiten zu unterlassen, es hülfe ja doch nicht. B. antwortet: trotzdem! ich gebe es nicht auf. Das Wort hat B. richtig benutzt; ob A. mit seiner Skepsis nicht dennoch (trotzdem) recht hat?

DAS VOLK UND DIE TECHNIK

IM Interesse der Kinder spiegelt sich die Zukunft. Heute ist jedes Automobil modernster Konstruktion, das an der Bordschwelle hält, von Kindern umlagert. Väter erzählen stolz, ihr Junge hätte sich selbst eine Radioanlage gemacht. Und das Spielzeug wird technisch raffiniert. Auch das Spielzeug der Erwachsenen. Von den Stätten der Volksbelustigung sind die einfachen alten Jahrmarktsfreuden längst verdrängt, es gibt technisch komplizierte Rutschbahnen, bewegliche Treppen, Teufelsräder, gleitende Trottoirs, Tanzkarusselle und viele andere Maschinenfreuden. Das Volk berauscht sich an aller technischen Funktion. Wenn ein Zeppelin glücklich nach Amerika fliegt, so wird diese Tat nicht nur populär, weil sie der Nation ein Gleichnis des Wiederaufstiegs ist, sondern vor allem, weil es eine technische Tat ist. Jeder Handwerker ist stolz, wenn er auf sein Firmenschild schreiben kann: mit Maschinenbetrieb, wenn er seine Werkstatt eine Fabrik nennt. Das Volk benutzt nicht nur die Technik, es liebt sie; Fahrrad, Automobil und Flugzeug, Telephon und Radio, Photographie und Kino, Untergrundbahn und Lift, Großstadt und Wolkenkratzer, Unterseeboot und 42-cm-Geschütz, elektrisches Licht, Zentralheizung und Wasserleitung, das Maschinenwesen der Industrie: alles dieses ist dem Volke nicht nur imponierend von seiten der Zweckmäßigkeit, sondern es wird ihm geradezu symbolisch und zu einem Bestandteil seiner Weltanschauung.

Was ist in der Technik, daß das Volk sich so stark daran berauscht? Das Nützliche erklärt nicht die unbedingte Hingabe, die von der Technik ausgehende Suggestion von „Entwicklung“ und „Fortschritt“ tut es auch nicht, und der vom Technischen entfesselte Spieltrieb reicht zur Erklärung ebenfalls nicht aus. Es ist wohl so, daß eine Grundempfindung des Menschen in Tätigkeit gesetzt wird: der Machtwille. Jeder Mensch will befehlen und Macht ausüben. Der Mitmensch, das Tier

werden diesem Urtrieb immer mehr entzogen, darum verschafft sich der Mensch im Verkehr mit der Technik eine Fiktion von Macht. Wie ertrüge der Industriearbeiter seine automatische Tätigkeit, wenn ihn nicht ein Herrschgefühl der Maschine gegenüber schadlos hielte, wenn er sich nicht sagte: Naturkräfte arbeiten für dich. Wie stark bestimmend dieser Gedanke wirkt, wenn er dauernd wiederkehrt, zeigt sich in dem besonderen Habitus des Industriearbeiters. Ein Zug kühner Unbekümmertheit, der den Chauffeuren eigen ist, hängt nicht zuletzt mit der spielenden Beherrschung einer komplizierten Maschinerie und mit der Herrschaft über Schnelligkeit zusammen. Im Verkehr mit der Technik entwickeln sich imaginäre Herrengefühle. Dieses ist es, was berauschend wirkt.

Dieses Verhältnis des Volkes zur Technik ist eine Tatsache, die dem Lob oder dem Tadel entzogen ist: historische Notwendigkeit kommt darin zum Ausdruck. Das „Zeitalter der Technik" ist nicht ein Werk freier Wahl, es ist Schicksal. Technik ist nichts Abgesondertes, sie hängt organisch zusammen mit den anderen großen Kräften des geschichtlichen Gestaltwandels. Das Verhältnis des Menschen zur Technik durchläuft gesetzmäßig verschiedene Zustände. Zuerst haben die Menschen zu wenig Technik, dann haben sie gerade genug, um Spitzenleistungen zu erzielen, zuletzt haben sie zu viel. Den ersten Zustand hat man Barbarei genannt, den zweiten Kultur, den dritten Zivilisation. Sozial läßt es sich so ausdrücken: zuerst ist der Mensch auf sich selbst angewiesen, dann findet ein Ausgleich von Persönlichkeit und Gemeinsinn statt, zuletzt wird die soziale Organisation mächtiger als die Persönlichkeit, das Mechanische wird stärker als das Geistige, der Mensch ist abhängig von der selbstgeschaffenen Ordnung, das Hilfsmittel wird zum Selbstzweck.

Es scheint, daß die Grenze dieses letzten Zustandes seit einem Jahrhundert etwa von den Völkern des Abendlandes überschritten worden ist. Wir haben nicht die Technik, sondern sie hat

uns, wir glauben ihre Herren zu sein, sind aber von ihr abhängig und werden es immer mehr. Der fruchtbare Zustand der Mitte, wo ein vollkommener Ausgleich von Geist und Mechanik den Menschen im höchsten schöpferisch macht, ist verlassen worden. Die Menschen drängten weiter, wie sie immer dem Äußersten zudrängen; während sie aber zu schieben glauben, werden sie geschoben.

Die Dinge liegen so, daß die Völker sich von der Idee der Technik haben ergreifen lassen, daß sie nicht zurück, nicht einmal stillstehen können, und daß sie die Folgen auf sich nehmen müssen. Vor einiger Zeit hat Willi Wolfradt einmal das Wort genommen in dem Streit, ob die Technik gut oder verwerflich sei. Er hat geistreich und überzeugend ausgeführt, daß die Technik an sich weder gut noch böse ist, daß sie dieses oder jenes erst dadurch wird, wie die Menschen sie benutzen. „Aller Fluch und Segen ruht im Menschen", sagte er in seiner klugen Paraphrase des Satzes, an sich sei nichts gut oder böse, unser Denken mache es erst dazu. Das ist richtig! Das Problem beginnt aber erst, wo Wolfradt endigte. Haben die Menschen denn eine Wahl, ob sie die Technik zum eigenen Besten verwenden oder sich selbst zum Schaden? Man kann auf einer Schreibmaschine sowohl ein Dichtwerk schreiben wie läppische Geschäftsbriefe, sie fordert an sich nicht ein mechanisches Denken. Aber sie begünstigt es. Ein Automobil kann schnell fahren, braucht es jedoch nicht zu tun und so zu einer Gefahr für Fußgänger zu werden. Das Automobil verführt aber zum Schnellfahren. Alle Technik verführt, ihre Möglichkeiten aufs äußerste zu nutzen. Und es liegt in der Natur des Menschen, solchen Verführungen zu unterliegen. Gegenüber den offenbaren Gefahren der modernen Technik ist eingewandt worden, sie stünde noch am Anfang und in ihren Kinderkrankheiten; die Menschen hätten es jederzeit in der Hand, den Gefahren zu begegnen. Das ist Utopie. Es ist nicht wahr, daß größere Verbände von Menschen in dieser

Weise einen freien Willen haben. Der Durchschnittsmensch ist ein neutrales Wesen, weder gut noch schlecht, gleich bereit zur Kultur wie zur Barbarei. Um die Technik zu dosieren, um sie nicht Herr des Geistigen werden zu lassen, dazu wäre Weisheit nötig. Der einzelne kann weise sein, niemals jedoch ein Volk oder gar eine Rasse. Große Gemeinschaften folgen zwangsläufig dem Gesetz ihres Lebensablaufs, sie gehen den Weg bis zum bitteren Ende und können selbst Katastrophen nicht ausweichen. Auf Kassandra hören sie nicht. „Widerstehen ist die Grundlage aller Tugend." Völker können in diesem Sinne nicht widerstehen und „Tugend" haben. Sie haben mehr oder weniger Erhaltungsinstinkt, das ist alles.

Einige der Folgen der Hingabe an die Technik sind schon mit Händen zu greifen. Je mehr der Mensch durch die Technik herrschen will und tatsächlich herrscht, um so mehr wird er auch wieder beherrscht. Die Technik begünstigt künstliche Bedürfnisse, sie verführt, sie sperrt vom halben Leben ab und macht, daß die Kraft zur Selbsthilfe erschlafft. „Hilf dir selbst, so hilft dir Gott", heißt es. Dem von der Technik Bedienten wird so vielfach geholfen, daß er verlernt, mit gewissen Widerständen kämpfend fertig zu werden. Zunächst macht die Technik intelligent und lebhaft, in der Folge wirkt sie verdummend. Sie läßt die naive Lebensklugheit, die einst jeder Bauer und Handwerker hatte, verkümmern. Bildlich ausgedrückt: ein von der Technik Verwöhnter könnte sich als Robinson in keiner Weise behaupten. Da er sich aber selbst nicht genügend helfen kann, so vermag auch Gott ihm nicht von Grund auf zu helfen. Es kommt hinzu, daß die Menschen um so abhängiger voneinander werden, je mehr sie sich der Technik hingeben. In deren Wesen liegt es, alles quantitativ zu steigern: sie vervielfacht die Masse, die Kraft, die Schnelligkeit. Sie hat Arbeitsteilung in Arbeitsmechanik verwandelt, Handwerk in Industrie und Ordnung in Organisation. Sie zwingt die Individuen und die Völker in Verbände. Und weil sie es tut, braucht sie einen

weiten Aktionsradius, braucht sie Expansion, Weltverkehr und Weltwirtschaft. Je mehr Menschen dann aber an der Technik interessiert sind, desto unmöglicher wird es, sie geistig überlegen zu leiten.

Es handelt sich weder um Beschönigung noch um Anklage, weder um Optimismus noch um Pessimismus. Es handelt sich um Feststellungen. Diese freilich werden vielen noch unangenehmer sein als ein polemisches Für oder Wider. Die Technik ist ein Symptom unter vielen Symptomen für eine Lebensumwandlung, der sich Individuen und Völker wohl retardierend entgegenstemmen können, die sich aber nicht anhalten läßt. Wie man persönlich zu dieser Metamorphose steht, ist Sache des Temperaments und der Ansprüche, die an das Leben gestellt werden. Gewiß ist, daß noch sensationelle Entdeckungen und Erfindungen unserer warten, daß das Leben reich sein wird an Überraschungen und Erregungen, daß es sehr unterhaltend sein wird und erfüllt von schnellebiger Intelligenz. Ebenso gewiß ist, daß im Gefolge der technischen Triumphe das eigentlich Befreiende nicht einhergehen wird. Das technische Zeitalter wird „Wunder wirken", doch wird es nicht große Melodien der Kunst erfinden, es wird nicht die Weisheit und nicht die wahre Freiheit kennen. Das schönste, das allein ersehnenswerte Wunder wird ausbleiben. Die Technik wird den empirischen Charakter des Menschen mächtig fördern, die intuitiven Kräfte werden verkümmern. Sie wird ihre geschichtliche Mission erfüllen und das Volk weiterhin berauschen. Was danach kommen kann, kommen muß, ließe sich nur mit prophetischer Gebärde sagen. Diese aber sei den Propheten überlassen.

DAS WOHNZIMMER

VOR fünfzig Jahren gab es in jedem deutschen Hause noch das Wohnzimmer. Man fand es in den Wohnungen der kleinen Leute und in denen der Herrschaften, und überall war

es der Zentralraum des Hauses. Es gab dort den Sofaplatz, den Familientisch davor und darüber die Hängelampe. Die Kleinbürger benutzten diesen Tisch auch zum Essen; die Wohlhabenden aber, die ein besonderes Speisezimmer hatten, kehrten nach Tisch dahin zurück, um miteinander zu sprechen, um zu lesen oder zu musizieren. Der Familientisch im Wohnzimmer war ein lebendiger Raummittelpunkt, wie es der Schreibtisch im Arbeitszimmer ist, wie es die Betten im Schlafzimmer sind.

Diese Lebendigkeit des Wohnzimmers wurde allerdings erkauft durch einen toten Raum. Das war die „gute Stube". Sie blieb meistens geschlossen, die Kinder durften nicht hinein, die Möbel standen steif umher, und nur wenn Besuch kam oder an hohen Festtagen wurde der Raum geheizt und benutzt. In den Häusern der Reichen hieß diese gute Stube Gesellschaftszimmer oder gar Saal; es war aber im Grunde dasselbe. Der Raum diente der Repräsentation – in einer Zeit, die für Repräsentation eigentlich keinen Sinn hatte.

Im Laufe eines halben Jahrhunderts ist es anders geworden. Die gute Stube ist verschwunden, und es gibt kaum noch den kalten Gesellschaftssaal. Dafür ist auf der anderen Seite aber auch das Wohnzimmer nahezu verschwunden. Zuerst im städtischen Stockwerkhaus, sodann auch im Einfamilienhaus, das in entscheidenden Punkten dem Etagenhaus schematisch nachgebildet worden ist. In den Mittelwohnungen von vier Zimmern, wie sie vor dem Krieg auf Vorrat gebaut wurden, gibt es ein Speisezimmer, ein Schlafzimmer, ein Herrenzimmer und ein Damenzimmer. So wenigstens werden die Räume vom Architekten und vom Hauswirt bezeichnet. Ist die Wohnung größer, so kommt nicht etwa ein gemeinsames Wohnzimmer zwischen Damen- und Herrenzimmer hinzu, sondern ein zweites Schlafzimmer, ein Ankleidezimmer, ein Kinderzimmer, ein Empfangszimmer usw. Ein gemeinsamer Wohnraum wird als Bedürfnis nicht empfunden. Woraus sich mehrere Schlüsse ziehen lassen. Zum ersten zeigt es sich, daß die ehelich miteinander verbun-

denen Menschen den Wunsch haben, sich zu separieren; der Mann zieht sich ins Arbeitszimmer zurück, die Frau in den Salon; und die Kinder werden ins Kinderzimmer verwiesen. Sind Gäste da, so wissen selbst die Gastgeber nicht, ob man sich nach dem Essen im Herrenzimmer oder im Damenzimmer niederlassen soll. Zum zweiten deutet diese Wohnungseinteilung darauf hin, wieviel die Deutschen vor dem Kriege außer dem Hause gelebt haben, wie sie, nach fleißiger Tagesarbeit, den Abend im Theater, Konzertsaal, Kino, Restaurant oder in Gesellschaft verbracht haben. Sie brauchten nicht mehr ein gemeinsames Wohnzimmer.

Damit haben sie aufgegeben, was man die Synthese des Wohnens nennen könnte. Wie die Berufsarbeit immer mehr spezialisiert worden ist, wie das Denken überhaupt sich vom Ganzen den Teilen zugewandt hat, so sind auch die Räume der Wohnung immer mehr spezialisiert worden. Die Wohnung von 1914 – inzwischen hat die Wohnungsnot ja einiges geändert – kannte nur noch besondere Räume zum Essen, zum Schlafen, zum Schreiben, zum Musizieren, zum Ankleiden, zum Baden, zum Empfang von Besuchern usw. Der Hausherr kam dabei auf seine Kosten, weil er sich in seinem Kabinett aufhalten konnte, wenn er nicht im Kontor außerhalb des Hauses arbeitete. Die Hausfrau aber hatte kaum ein Zimmer, das ihr wirklich gehörte; denn im Damenzimmer war es zu vornehm für den Alltag. Sie saß mit ihrer Näherei, mit ihrem Buch im Eßzimmer, im Herrenzimmer, im Kinderzimmer oder gar im Schlafzimmer; sie ist heimatlos in ihrem Heim, seit sie eine „Dame“ geworden ist. Die Dame weiß mit dem Wohnzimmer nichts anzufangen. Wenn die deutsche Frau wenigstens ganz Dame geworden wäre! Dazu war sie indessen auch wieder nicht imstande, sie blieb immer noch ein Stück Hausfrau oder, um mit Fontanes Wrschowitz zu sprechen, ein Stück „Madam“. Die Kinder aber waren eigentlich nur beim Essen mit den Eltern zusammen. Waren sie klein, so lebten sie im Kinderzimmer,

wurden sie größer; so wurde ihnen eines der schmalen einfenstrigen Zimmer als Eigentum zugeteilt.

Die Formen des Wohnens sind sehr aufschlußreich. Man darf von einer Völkerpsychologie des Grundrisses sprechen; und das Verschwinden des Wohnzimmers darf man bezeichnen als Symptom für einen Wandel des Familiengefühls. Dieser Wandel betrifft ja das ganze Abendland; doch zeigen sich bemerkenswerte Unterschiede in den Nationen. Die Engländer und Amerikaner haben, obwohl bei ihnen dieselben Zersetzungskräfte am Werk sind, ihr Familiengefühl besser bewahrt. Und das äußert sich unter anderem auch darin, daß der Gedanke eines gemeinsamen Wohnzimmers weniger radikal aufgegeben worden ist. Die englische Halle mit dem großen Familienkamin hat einige Eigenschaften des Wohnzimmers, und das Drawingroom entspricht noch heute ziemlich genau unserm Wohnzimmer. Es soll der Ruhe und Beschaulichkeit dienen (to withdraw: sich zurückziehen). Das englische und amerikanische Haus wird weniger als das deutsche von der Repräsentation beherrscht. Der Cottagecharakter des Einfamilienhauses ist wie ein Symbol. Engländer und Amerikaner verstehen es besser als der Deutsche, den Arbeitstag vom Feierabend zu trennen; sie haben in ihren Lebensgewohnheiten mehr Disziplin. Sie tun am Tage alle dasselbe ungefähr zu gleicher Zeit. Ein Volk aber, das diese Selbstzucht hat, versteht dann auch nach außen zu herrschen. Engländer und Amerikaner sind gewiß nicht weniger „modern“ als der Deutsche; aber sie überlassen diesem dennoch die abscheuliche Zentralheizung und bleiben so viel wie möglich beim Kamin.

Es hängt alles zusammen. Man könnte von hier aus zu weitgehenden Schlüssen kommen. Diese Schlüsse aber seien dem Leser selbst überlassen. Es genüge der Hinweis, daß bei uns eigentlich nur noch der Arbeiter den gemeinsamen Wohnraum kennt. Bei ihm aber ist es Not; er benutzt mit Frau und Kindern den Wohnraum auch zum Essen und wohl gar zum Schla-

fen. Und er hat den Ehrgeiz, sobald als möglich ein Speisezimmer und ein Herrenzimmer zu erlangen. Er scheidet also nicht aus, wenn dem Problem des erschütterten Familiengefühls nachgedacht wird. Dieses Problem aber ist, so scheint es mir, zugleich eine Frage nach unserer Zukunft.

HANDWERKSLEHRE

Mit dem Nachdruck des 1790 anonym erschienenen kleinen Buches „Handwerksbarbarei, oder Geschichte meiner Lehrjahre, ein Beitrag zur Erziehungsmethode deutscher Handwerker", den der Insel-Verlag im Auftrag eines Urenkels des Verfassers, des Herrn Carl Viol, ziemlich satzgetreu dem Exemplar der Berliner Staatsbibliothek nachgebildet und, in kleiner Auflage, als Privatdruck versandt hat, liegt nicht ein literarisches Kuriosum vor, sondern eine Schrift, die noch heute lebendig zu erregen vermag.

ALLES Selbstbiographische ist interessant, wenn ein so lebendiger Mensch dahintersteht, wie es der als Sohn eines Seilermeisters in Halle geborene, für das Seilerhandwerk erzogene und nach leidvollen Lehr- und Wanderjahren zu einem andern Beruf übergegangene Johann Gotthilf August Probst gewesen ist. Aus dem Handwerker wurde autodidaktisch ein Lehrer, der in angesehener Stellung als Direktor der Arbeitsschule in Colditz viele Jahre wirkte und dessen Berufswechsel das feine Wort bestätigt, das Fontane einmal bei einer Betrachtung Friedrichs des Großen geprägt hat: mit Menschen, die nicht wenigstens einmal im Leben irgendwie desertiert wären, sei in der Regel nicht viel los. Selbstbiographien solcher Deserteure, die aus der Tiefe kamen und mit Erfolg zur Höhe strebten, sind vor allen andern lehrreich, selbst wenn sie, wie in diesem Fall, nur stückweis dargeboten werden. Sie sind um so wertvoller, wenn sie aus einer Zeit stammen, wo ein ganzes Volk im Begriff war, sozial auf eine höhere Stufe überzugehen, wo das Einzelschicksal darum, mehr als sonst, gleichnishaft wurde – wenn sie zudem aus jener Zeit sind, in der jeder öffentlich schreibende Deutsche noch gut schrieb, in der eine

Denkform herrschte, die durch die Sache, durch Erfahrungen und durch ungekünstelt daraus abgeleitete Gedanken zu wirken wußte und in der die Schriftsteller noch weit entfernt waren von eitler Selbstbespiegelung.

Auch unterhaltend ist das kleine Buch, weil aus einer Tendenzschrift wie von selbst eine Novelle geworden ist. Das ist ja, hinsichtlich der beabsichtigten Wirkung, ein Fehler; doch kann der Leser darüber nicht böse sein. Der Verfasser wollte auf Leiden seiner Lehrjahre hinweisen, um Reformen im Lehrlingswesen zu veranlassen. Er hat aber nicht nur auf die rechtlose Stellung des Lehrlings, dem Meister und den Gehilfen gegenüber, hingewiesen, sondern er hat auch einmalige Menschenschicksale anschaulich dargestellt. Die schwersten seiner Leiden hingen nicht so sehr mit der sozialen Lage des Lehrlings zusammen, als vielmehr damit, daß ein menschlich verrohter Meister die Notlage des nur von einer schwachen Mutter beschützten Knaben mißbrauchen konnte. Die Bilder aus dem Leben des Kleinhandwerks, die der Verfasser gezeichnet hat, machen es allerdings wahrscheinlich, daß die Roheiten des Seilermeisters, bei dem der junge Probst es drei Jahre aushalten mußte, nicht Ausnahmen gewesen sind. Nicht die schwächste Wirkung des Buches geht von der Schilderung des deutschen Kleinbürgertums aus, dessen Zustand damals sittlich und geistig sehr tief gewesen sein muß. Man empfindet einen ähnlichen Schrecken wie bei der Lektüre des „Anton Reiser"; man fühlt sich in eine Umwelt von Unmenschlichkeit versetzt, die das Edle mordete und die – es tut weh, es zu sagen – in dieser Form eine deutsche Eigenschaft war.

Untersucht man, inwiefern die Absicht, die den Verfasser leitete, noch aktuell ist, so findet man auch dabei seine Rechnung. Oder finde nur ich sie? Für mich hat das kleine Buch nämlich ein besonderes Interesse: mein Lebensweg gleicht dem des Verfassers. Von meinem vierzehnten bis zum achtzehnten Lebensjahr war ich Lehrling im Geschäft eines Stubenmalers.

Als ich die Schrift von Probst las, stand diese Lehrzeit zum Greifen lebendig vor mir. Nicht als ob sie sich im einzelnen mit der des Seilerlehrlings vergleichen ließe, als ob ich nicht von der Milderung sozialer Unsitten profitiert hätte. Auch in meiner Jugend war es aber noch so, daß von der Kinderkraft Vierzehnjähriger verlangt wurde, was der erwachsenen Kraft der Gehilfen nicht zugemutet wurde, daß allgemein noch die Anschauung herrschte, ein Lehrling dürfe es nicht besser haben, als der Meister und die Gehilfen es selbst einmal gehabt hatten, und daß es in der Handwerkslehre einen verantwortlichen Lehrer nicht gab. Ich mußte, zum Beispiel, des Morgens vor fünf Uhr aufstehen, um den dreiviertelstündigen Weg bis zur Werkstelle zurückzulegen und pünktlich um sechs Uhr bei der Arbeit sein zu können; während die Gehilfen von sechs bis sechs arbeiteten, wurde ich bis einhalb acht Uhr beschäftigt und hatte dann noch den Heimweg vor mir; tatsächlich währte die tägliche Arbeitszeit mehr als vierzehn Stunden. Es kam hinzu, daß die Lehrlinge in den Frühstücks- und Vesperpausen nur unvollkommen ruhten, weil sie für die Gehilfen beim Krämer und Budiker Speisen und Getränke holen, mittags aber von der Arbeitsstelle zum Hause des Meisters und zurück zur Arbeitsstelle gehen mußten. Jeden Sonntag hatten die Lehrlinge bis einhalb zwei Uhr in der Werkstatt zu arbeiten. Zudem war der Handwerkslehrling auch vor vierzig Jahren noch wenig mehr als ein kleiner Arbeitsbursche. Die mühsamste, schmutzigste, verachtetste Arbeit wurde ihm zugeschoben, und um so mehr, je jünger er war. Was er lernte, mußte er im wesentlichen vom Zusehen lernen; der Meister kam nur kontrollierend zur Arbeitsstelle, und die Gehilfen zeigten dem Lehrling selten die Handgriffe und den Sinn der Arbeitsfolge. Es gab gesetzliche Vorschriften für den Abendbesuch einer Handwerksschule im Winter, es gab aber keine Bestimmung für die praktische Lehre, keine Vorschrift und Verantwortung für den Meister. Die Lehrlinge, die im Hause des Meisters

wohnten, mußten die Hausarbeiten eines Knechtes und einer Magd verrichten helfen. Tatsächlich waren die Lehrlinge auch zu meiner Zeit noch so rechtlos, wie Probst es geschildert hat; besser geschützt waren sie nur insofern, als rohe Mißhandlungen vom bürgerlichen Gesetz verboten waren und nicht häufig mehr vorkamen.

Inzwischen hat sich vieles geändert. Auch für den Lehrling gibt es jetzt ein Arbeitszeitgesetz. Zugleich aber verschwindet er mehr und mehr aus der Werkstatt. Die Meister finden nicht mehr ihre Rechnung, seit sie die Arbeitskraft des Lehrlings nicht voll ausnützen dürfen, seit sie ihm sogar einen Lohn geben müssen. An die Stelle des Lehrlings tritt der Volontär. Der ist aber kein rechter Handwerker; er hat andere Ziele, er will die Arbeit nur kennen lernen, um sie später unternehmerhaft betreiben zu können. Das Handwerk entartet, obwohl gerade in diesen Jahren viel von einer Wiedergeburt des Handwerks gesprochen und geschrieben worden ist. Vor allen andern hat der Architekt Heinrich Tessenow gute Gedanken über das Handwerk geäußert. Er preist es als den Stand in der Mitte, als mittelständig dem tiefsten Wesen nach, weil das Handwerk nicht an der Peripherie des Gesellschaftslebens gedeiht und nie in Extremen, nicht wenn es zu arm, aber auch nicht wenn es zu reich ist, nicht im Dorf, aber auch nicht in der Großstadt, sondern in der Kleinstadt, nicht in der Umwelt des rein Geistigen, aber auch nicht im ganz Ungeistigen, nicht im Milieu des Proletarischen, aber auch nicht im Milieu des Aristokratischen, sondern nur im Bürgerlichen, nicht ohne Kapital, aber auch nicht auf rein kapitalistischer Grundlage, nicht ohne Überlieferungen, aber auch nicht ohne eine gewisse Lust am Neuen und Fortschrittlichen. Tessenow hat grundsätzlich recht; nur zeigt es sich immer deutlicher, daß seine Wahrheiten retrospektiv, nicht prospektiv sind. Es ist schade, aber es ist so. Der Stand in der Mitte verschwindet – und läßt im Leben der Gesellschaft einen leeren Raum zurück, den nichts anderes ausfüllen kann.

Man mag nachdenklich werden angesichts der eigenen Logik des Lebens. Als Probst lernte und in der Lehre barbarisch gequält wurde, war das Handwerk in Europa und auch in Deutschland sehr leistungsfähig, jede Arbeit, die es machte, war solide und wertvoll. Heute ist die „Handwerksbarbarei" im wesentlichen überwunden. In dem Maße aber, wie sie überwunden worden ist, hat das Handwerk seine Leistungsfähigkeit eingebüßt. Damals lieferte es durchweg Qualitätsarbeit, heute liefert es Pfuscharbeit, oder es verfällt der Industrialisierung. Es scheint, als könne es das, was wir Kultur nennen, nicht geben, ohne daß sich auf der andern Seite Formen der Barbarei, der Sklaverei und Unmenschlichkeit zeigen – als könne es das, was wir Zivilisation und soziale Gerechtigkeit nennen, nicht geben, ohne daß sehr wesentliche Fähigkeiten, gute Arbeit zu liefern, „Kultur" zu machen, aufgeopfert werden. Als Probst seine beweglichen Anklagen gegen das Handwerk in die Welt schickte, gab der Verleger seinem anspruchslosen Büchlein eine durchaus gute Form. Es gab damals gar keine schlechte Form für ein Buch. Als der Insel-Verlag die Schrift im Jahre 1923 nachdruckte, gewiß, daß die Anklagen auf überwundene, historisch gewordene Zustände hinweisen und daß jeder Leser gefühlsmäßig auf seiten des Verfassers steht, konnte er, um dem Neudruck eine auch bibliophil wertvolle Form zu geben, nichts Besseres finden, als eine möglichst satzgetreue Nachbildung der ersten Ausgabe.

Was an Leistung gewonnen wird, geht an Gerechtigkeit verloren; was an Gerechtigkeit gewonnen wird, geht an Leistung verloren: mit diesem Gesetz hat der Mensch sich abzufinden.

VERGANGENES UND ZUKÜNFTIGES

LASST uns vom „Jugendstil" reden! Von jener heute verspotteten Kunstbewegung, die schon wie in geschichtlicher Ferne dazuliegen scheint und die die Jüngeren bewußt nicht

miterlebt haben. Wir wollen nicht davon sprechen, um empfindsam Erinnerungen aufzufrischen oder um einen Geschichtsbeitrag zu liefern, sondern weil es sich zeigt, daß dieses Stück Vergangenheit, das längst erledigt schien, von neuem eine Zukunft werden möchte, daß der Jugendstil mehr gewesen ist als eine Mode, nämlich eine Entwicklungsidee, die unsichtbar in allen diesen Jahren weitergelebt und sich im Unterbewußtsein der Menschen weiterentwickelt hat.

Es sind etwa dreißig Jahre her, daß in Deutschland die merkwürdige Bewegung begann. Zuerst sollte nur das Kunstgewerbe reformiert werden. Man sagte, es müsse sich endlich befreien von der Nachahmung historischer Stile, es müsse der zum Spott gewordene Kunstgewerbeschulstil überwunden werden, die Form müsse auf die Natur und auf Grundbegriffe des Zweck-, Konstruktions- und Materialgefühls zurückgeführt werden, es müßten die angewandten Künste mit den modernen Bedürfnissen und Lebensformen in Einklang gebracht werden. So begann es. Dann vertiefte und erweiterte sich das Programm wie von selbst; es erwies sich als so lebensvoll, daß sein erster Gegenstand, das Kunstgewerbe, bald als zu gering erschien. Von der praktischen gewerblichen Arbeit, von der Poterie, dem Buntdruck, der Weberei, der Metallbearbeitung wandte sich das Interesse dem Wohnraum in seiner Gesamtstimmung zu; von dort ging es weiter zu den Aufgaben einer neuartig begriffenen Baukunst und zum Problem eines alle architektonischen Künste umfassenden Stils; zuletzt griff die Idee über die Kunst noch hinaus in die großen sozialen und wirtschaftlichen Fragen der Zeit und in das, was man die Philosophie der Kunstform nennen könnte. Die Geschichte hatte vorgesorgt, daß für die spontan auftretende und sich zwangsläufig ausbreitende Bewegung zur rechten Zeit Führer da waren, daß das allgemeine unbestimmte Wünschen von Individuen aufgenommen und als ein bestimmtes Wollen dargestellt wurde, daß das Kollektivinteresse durch die Begabung des Künstlers zu

einem persönlichen Interesse wurde: es waren zur rechten Zeit Talente zur Stelle, die dem, was von der Masse nur dunkel empfunden wurde, konkret Ausdruck gaben. Man weiß, wie die Bewegung in England begann, in den Ateliers der Präraffaeliten, in den Werkstätten von Morris, Burne-Jones und Crane, von Ashbee, Sanderson und Benson, in den Architekturbüros von Norman Shaw, Voysey, Baillie Scott und Mackintosh, wie die Bewegung, sich verwandelnd, dann auf den Kontinent übersprang, in Belgien begabte Führer wie van de Velde, Lemmen, Horta, Finch u. a. fand, in Holland Repräsentanten wie Berlage, de Bazel, Lauweriks, in Frankreich weniger radikale Pioniere wie Plumet, Bigot, Defrène, Selmersheim, und wie sie sich dann in Skandinavien und in den Balkanländern verlor, indem sie sich dort mit alter Volkskunst verband. In Deutschland und Österreich wurde die Bewegung mit besonders stürmischem Eifer aufgenommen. Sie ging im wesentlichen von Malern aus, von Peter Behrens, Riemerschmid, Pankok, Obrist – der Philosoph Endell gesellte sich hinzu –, um vom Kunstgewerbe bald zur Architektur hinzustreben. Die Namen dieser und anderer Führer haben das erste Programm überlebt. Alle waren sich damals einig in der Überzeugung, es müsse für das neu heraufkommende Lebensgefühl ein Stilsymbol großer Art gefunden werden. Die einen wandten sich direkt an die Natur, die andern bemühten sich um abstrakte Ausdrucksformen; jene wählten als Gleichnis die Pflanze, diese die Maschine; die einen wollten Handwerk und Handarbeit, die andern Technik und Industrie: radikal revolutionär aber fühlten alle, alle suchten Formen, die nicht von schon geschichtlich gegebenen Formen abgeleitet waren, sondern die unmittelbar wieder aus dem Triebleben stammten. Allen gemeinsam war die Witterung dafür, daß sich das bürgerliche Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts einem Abschluß näherte, daß ein neuer „contrat social" notwendig war, daß neue Wirtschaftsformen nach Verwirklichung drängten, daß dieser Gestaltwan-

del ein tiefgehender Kulturwandel sein und sich notwendig auch in Kunstformen darstellen müsse. Der Künstler wollte wieder einmal, wenn auch in absonderlicher Weise, prophetisch sein.

Eben dieses wurde den Führern dann zur Gefahr. Sie griffen zu weit vor, den schweifenden Ideen widersetzten sich die greifbaren Wirklichkeiten, woran die Künstler im Gewerbe und in der Kunstindustrie gefesselt waren. Es fehlten noch die konkreten Aufgaben, woran die radikale Formgesinnung und der drängende Stilwille sich hätte erproben können. Bauaufgaben moderner Art waren noch nicht häufig. Das Warenhaus, das Geschäftshaus, der Industriebau, die neuen Konstruktionsverfahren, die neuen Baumaterialien: das alles war erst in Anfängen da. Fand sich aber eine neuartige Aufgabe, so wurde sie meistens in die Hände von „bewährten“ Polytechnikern und Akademikern gelegt. Die Pioniere mußten ihre Phantasie zunächst erproben innerhalb des alten Aufgabenkreises des Kunstgewerbes, sie mußten für die Töpferei, Weberei, bestenfalls als Möbeltischler arbeiten. Es mußte sich eine Bewegung, die gedanklich aufs Große, eigentlich aufs Größte ging und die die Gesamtheit der bildenden Künste umspannen wollte, die die Idee eines „neuen Stils“ hegte, mit der Herstellung von kunstgewerblichen Gegenständen des Tagesgebrauchs, bestenfalls eines veredelten Komforts begnügen; sie war gebannt in einen viel zu engen Lebensraum. Die Folgen dieses Mißverhältnisses waren sehr merkwürdig. Sie zeigten sich darin, daß die ehrgeizig ein Zukünftiges durchgrübelnden Künstler, die vom Gewerbe nicht hinreichend beschäftigt werden konnten, ihren bildenden Instinkten auf dem einzigsten Gebiet rein geistiger Produktion, das ihnen blieb, im Ornament, eine Betätigung suchten, daß sie sich bemühten, in das Ornament alle brachliegende, noch ungereifte Phantasie zu tragen und das ganz wesentlich Gemeinte am ganz Überflüssigen zu demonstrieren. So ist das Jugendstil-Ornament entstanden, mit allen

seinen Abnormitäten, in all seinem Naturalismus, in all seiner Abstraktionslust, mit seinem Spannungsüberfluß und Konstruktionssymbolismus. In der Arabeske entlud sich ein leidenschaftlicher Motivationsdrang, es war darin bis zum Übermaß, bis zum Unerträglichen ein Greifen, Klammern, Steigen, Fallen, Stützen, Stoßen, Rahmen oder Schwellen. In jedem Buchzierat war etwas von jenem Geist, der sich lieber in einem Gerüst neuartiger Architekturen manifestiert hätte. Im kleinsten Ornament war Zwecknaturalismus, war symbolisierte Kausalität. Das hat das Jugendstil-Ornament sehr eigenartig, gewerblich jedoch nicht eben brauchbar, und hat es in den Händen Unbegabter wahrhaft fürchterlich gemacht. Das hat dem ganzen Stil ein kurzes Leben beschieden. Der Widerstreit zwischen Denken und Tun war zu groß. Van de Velde verkündete lapidar: „Die Linie ist eine Kraft.“ Ihm schwebte dabei neue Erkenntnis alles Architektonischen vor. Endell untersuchte profund die Ausdrucksfähigkeit jeder Linie und fungierte gewissermaßen als Graphologe der Handschrift eines neuen Stils. Jedes Ornament war wie ein Embryo. Über das Embryonale aber kam kaum einer schon hinaus. In einer Festrede habe ich, der von Anfang an tätig in der Bewegung gestanden hatte, zu van de Velde einmal folgendes gesagt:

„Es ist möglich, wenn Ihr, wenn unser aller Traum von einer neuen Klassizität einmal Wahrheit werden sollte, daß dann von Ihren Formen unmittelbar nichts in die neue Kunst übergeht. Aber Sie werden selbst in diesem Fall nicht umsonst geschaffen haben und bleiben, der Sie sind. Immer werden Sie es sein, der die neue Vernunft mit eingeleitet hat, der die Vorurteile erschüttert, den Willen ermutigt, die Feigheit bekämpft und Grundbegriffe gelegt hat. Was nie wieder verloren gehen kann und fortwirkend sich im Ewigen verlieren wird, das ist der mächtige Impuls, den Sie der ganzen europäischen Welt gegeben haben.

„Wir wissen nicht, wie wir Sie mit einem Wort anreden

können. Sollen wir Sie einen Erfinder nennen oder einen Künstler, einen Willen oder ein Talent? Sollen wir in Ihnen einen Pionier sehen oder einen Utopisten, einen Griechen oder einen Amerikaner, einen Gotiker oder Hellenen? Wir wissen es nicht. Sie sind das alles zugleich. Eines wissen wir bestimmt: Sie sind eine Kraft und wirken neues Leben; Sie sind ein Mann der Tat, der auf die Menschen verändernd wirkt und Geschichte machen hilft."

In diesem Ton hätte damals, wenn auch nicht so bestimmt, vom Ganzen der Bewegung gesprochen werden können; es drückt diese Anrede die Stimmung aus, die uns beherrschte. Ein großes Wollen war an eine kümmerliche Praxis gefesselt, es ging in Wahrheit in sehr geschäftiger Weise müßig und wurde auf Alltäglichkeiten angewandt. Das war die Ursache der allgemeinen Problematik.

Die Zeit aber war nicht zufrieden mit vagen Zukunftsideen. Sie wollte nicht nur Experimente, sondern auch brauchbar Nützliches, sie wollte fertige Resultate sehen. Das will jede Generation, weil sie nur einmal lebt. Es kam darum, wie immer in der Geschichte, zu einem Kompromiß. Nach kurzer Zeit siegte auf der ganzen Linie die ruhige Vernunft. Sie siegte im Zeichen eines von der Bewegung befruchteten, modernisierten und naturalisierten Biedermeierstils, eines historischen Stils also, wie schon so oft vorher. Belehrt von der neuen Gesinnung, geriet dieser neue Eklektizismus besser als der alte, er war umsichtiger, kritischer, schöpferischer sogar. Sein Erfolg schied die Geister, obwohl sie nach wie vor nebeneinander arbeiteten. Die Vertreter des „Jugendstils" waren Verkünder von Ideen, sie wollten etwas Fernes; die neuen Eklektizisten waren Praktiker, sie wollten das Nahe. Jene sollen nicht auf Kosten dieser über Gebühr erhoben werden, denn beide Gruppen sind, geschichtlich betrachtet, nötig gewesen. Es muß jedoch festgestellt werden, daß die Vertreter des erneuerten Biedermeierstils heute nahezu abgetan sind, wogegen die Träger der da-

mals noch recht substanzlosen Ideen jetzt wieder den Blick auf sich ziehen. Die Gemäßigten hatten damals den Vorteil, daß mit Hilfe des Kompromisses selbst größere Bauaufgaben verhältnismäßig sicher gelöst werden konnten, daß der Kunsthandwerker nicht so viel Not hatte, zur Architektur fortzuschreiten. Ein Vorwurf ist den Ruhigeren aus ihrem Erfolg nicht zu machen. Denn mit dem Jugendstil ging es praktisch nicht weiter. Es mußte ein Schritt zurück getan werden, nachdem einige eilige, sogar voreilige Schritte nach vorn gemacht worden waren. In der Folge hat dieser Eklektizismus dann die zuerst führenden Talente zurückgedrängt, soweit diese nicht paktiert und sich dem Kompromiß angepaßt haben; dafür ist ein achtbares Niveau geschaffen worden. Das Kompromiß hat das geschaffen, woran man denkt, wenn vom „neuen Kunstgewerbe" die Rede ist. Dieser Erfolg ist nicht zu unterschätzen, doch muß man sich darüber klar sein, daß er wenig nur gemein hat mit der ersten radikalen Idee. Der Gegensatz ist dann ja höchst dramatisch in der Kölner Werkbundtagung des Jahres 1914, wenige Wochen vor Ausbruch des Krieges, zutage getreten. Das Feldgeschrei lautete „Norm oder Form?" Die grundsätzliche Auseinandersetzung war insofern verfrüht, als damals weder Formen noch Normen von genügendem Gewicht vorhanden waren. Im übrigen aber standen die Gegner mit verkehrten Fronten da, mit dem Rücken gegen ihre wahren Ziele. Als Anwälte der persönlichen Kunst traten, unter Führung van de Veldes, die auf, die im Grunde jene neue Norm meinten, die sie selbst den „Neuen Stil" nannten; als Anwälte der Norm aber traten, unter der Führung von Muthesius, die auf, die als Eklektiker im Grunde einen akademischen Individualismus im Sinne des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts meinten. Die Gegner bekämpften sich, wie zu jeder Zeit Vertreter von Tagesinteressen und von Jahrhundertinteressen einander feindlich gegenübergestanden haben.

*

Dann kam der Krieg, mit allen seinen Folgen. Welchen Sinn er, mit Bezug auf das hier betrachtete Problem, hat, wird weiteren Kreisen jetzt erst langsam klar. Man beginnt einzusehen, daß der Krieg Ursachen hatte, denen gegenüber die politischen Konstellationen zufällig erscheinen, daß die Geschichte diese große Katastrophe geplant und herbeigeführt hat, um Veränderungen in der Gesellschafts- und Wirtschaftsstruktur, die fällig waren, verwirklichen zu können. Eine Weltwirtschaftskrise kam mit dem Krieg zum Ausbruch und eine Gesellschaftskrise. Die großen Abschnitte im geschichtlichen Leben der Völker und Rassen werden stets durch Revolutionen bezeichnet – denn Kriege sind auch Revolutionen –, jeder auf lange Frist berechnete Zustand wird von einer Katastrophe eingeleitet, abgeschlossen oder auch beides zugleich. Der Weltkrieg hat es deutlich gemacht, daß das Bürgertum, das sich im neunzehnten Jahrhundert wirtschaftlich herrschend so mächtig entfaltet hat, seinen Lebenskreis vollendet hat, daß es einer breiteren Gesellschaftsschicht Platz zu machen sich anschickt, und daß dieser neue Stand in der Mitte, der sich aus dem zertrümmerten Bürgertum und dem emporsteigenden Proletariat bilden will, seine eigene Geistigkeit, seine besonderen Zivilisationsformen und auch eine eigene Architektur haben wird. Eine Demokratisierung größten Stils sucht nach Formen und Normen, wenn auch von hemmenden Kräften noch rings gehindert. Diese Sozialisierung wird aber nicht nur die Gestalt der Staaten, sondern auch das Wesen der Kulturen verändern. Welcher Art diese Veränderungen sind, wie sich das Gesicht der Zeit gestalten will, das eben haben jene Pioniere vor drei Jahrzehnten schon geahnt, es hat ihre Phantasie bereits beschäftigt, und sie haben dafür schon nach einem künstlerischen Ausdruck gesucht. Mit dem Erfolg, wie er skizziert worden ist.

Höchst bedeutungsvoll ist es nun – und nur dieser Umstand ist die Ursache, daß diese Betrachtung geschrieben wurde –, daß die Schöpfer des Jugendstils plötzlich, aber auch jetzt erst,

Schüler und Nachfolger finden. Eine neue Generation tritt hervor. Sie nimmt nicht eigentlich die damals nicht zu Ende geführte Arbeit im einzelnen wieder auf, sondern die Idee, es kommt in ihr, um ein Wort Nietzsches zu benutzen, zur Besinnung, was in den Vätern noch schlief. Die äußeren Unterschiede zwischen der Generation von 1900 und von 1925 sind leicht erkennbar. Denen vom Jugendstil wurde alles zum Ornament; die Heutigen aber verabscheuen geradezu das Ornament, sie ziehen allem andern die nackte Sachlichkeit vor. Sieht man beide Erscheinungen nicht von außen, sondern von innen, so verschwindet der Widerstreit; denn sowohl dort wie hier kam und kommt es darauf an, aus der Konstruktion den Ausdruck zu entwickeln, vom Funktionsbegriff die neue Form abzuleiten. Was als ornamentales Spiel begann, wird praktisch sachlich nun fortgesetzt, da genügend Bauaufgaben jetzt vorliegen. Wie anders die Verhältnisse sind, kann daran erkannt werden, daß aus dem Bauhandwerk eine Bauindustrie werden will, daß die ganze Bauarbeit sich zu industrialisieren strebt. Diese Entwicklung spricht sich als Gestaltwandel so aus, daß mehr und mehr der Serienbau herrschend wird, daß Wohn- und Arbeitshäuser in Massen angefertigt werden, daß infolgedessen die Gleichform erstrebt wird, und daß dieses dann wie von selbst zu einer großzügigen Normalisierung und Typisierung führt. Eine andere Folge der Industrialisierung der Bauarbeit ist die wachsende Verwendung neuer Konstruktionsmethoden, die Betonung des Gerüstes und die Verwendung moderner Baustoffe wie Beton, Eisen, Glas usw. Aus diesen und anderen Bedingungen, die entscheidenden Einfluß auf die Grundrißbildung, auf Höhe, Umfang und Stabilität der Gebäude haben, ergeben sich Stilelemente, wie sie den Künstlern der Bewegung vor dreißig Jahren bereits vorschwebten. Schon damals hieß es, zwischen dem Stil unserer Häuser und dem unserer Automobile dürfe grundsätzlich ein Unterschied nicht sein. Inzwischen hat sich die Automobilindustrie mächtig entfaltet,

und als etwas damals noch Unbekanntes ist das Flugzeug hinzugekommen. Die neue Architektengeneration nimmt die Forderung auf; sie will mit Bewußtsein dieselben Formvorstellungen, die im Flugzeug, im Automobil realisiert sind, auf die Architektur übertragen. Indem sie es tut, kommen Gebilde zustande, die deutlich ihre Herkunft von Formvorstellungen des Jugendstils, vor allem von Formen van de Veldes verraten. Die Führer von damals standen freilich noch in der Werkstatt, sie wollten ein neues Kunstgewerbe, weil sie etwas anderes kaum schon wollen konnten, und selbst ihre Architekturen hatten noch viel Kunstgewerbliches. Die Radikalen von heute dagegen kennen den Begriff Kunstgewerbe überhaupt nicht mehr, sie interessieren sich nicht mehr für Töpfe, Gewebe, Metallarbeiten usw.; sie erstreben Bauformen, die von selbst alle Gewerbe und Industrien durchdringen, sie wollen einen Stil, der das ganze Hausgerät zugleich mit dem Haus umbildet. Ihnen schweben Gebrauchsgegenstände vor, die etwa so aussehen wie ein guter Telephonapparat, ein gut geformtes Automobil, ein solider Reisekoffer, ein sorgfältig gearbeiteter Anzug, ein zweckmäßig gebauter Straßenbahnwagen, Gegenstände also, die mit dem Begriff Kunstgewerbe nichts mehr zu tun haben, alles aber mit der modernen Technik und mit der reinlich „erledigten Form“. Auch insofern endlich unterscheiden sich die Heutigen von den Führern der vorigen Generation, als sie sich zwar als Vollstrecker eines Zeitwillens fühlen, auf Persönlichkeit und Originalität aber wenig Wert legen. Sie sind in Wahrheit nicht so begabt wie ihre Vorgänger, nicht so feurig und anregend; um so mehr erstreben sie Strenge der Arbeitsweise, Sachlichkeit der Gesinnung, Aufgehen im sozial Allgemeinen, Eigenschaften also, die das, was ihnen fehlt, wettmachen. Die Betonung des individuell Einmaligen wäre heute nicht recht am Platze. Die neue Baukunst will bildend sein, ehe sie schön sein kann, sie will dienen, um zur Herrschaft zu kommen. Die jungen Architekten fühlen sich als Beauftragte eines Gesamt-

willens. Sie sind Romantiker nur in einem übertragenen, in einem kollektiven Sinn. Natürlich hängt letzten Endes wieder Entscheidendes von der Begabung ab. Auf die persönlichen Talente gilt es aber geduldig zu warten. Sie können nicht herbeigezwungen werden, werden wahrscheinlich aber da sein, wenn sie gebraucht werden.

Die Führer des Jugendstils meinten ein Ganzes, doch konnten sie es kaum schon bezeichnen; die Generation von heute meint auch ein Ganzes – dasselbe Ganze –, doch ist die Zeit inzwischen, durch den Krieg, so zur Selbstbesinnung gezwungen worden, daß die Gestalter die einzelnen Aufgaben so bearbeiten können, als seien es Teile dieses großen Ganzen. Was vor dreißig Jahren noch Utopie war, ist in greifbare Nähe gerückt. Der architektonisch Schaffende fühlt sich nicht nur verantwortlich für seine Spezialarbeit, sondern gewissermaßen auch für die Lebensauffassung seiner Zeit. Er weiß, wie sehr der Grundriß ein Abbild sozialer Lebensformen ist, weiß, daß sich im Serienbau ein demokratisches Prinzip ausspricht, daß die Gestalt der Städte den Geist der Völker und den Grad ihres Glaubens an sich selbst ausdrückt, daß Wohnen eine Lebensfunktion ist, und daß jeder Baustil zu den umfassendsten und größten Symbolen des menschlichen Geistes gehört. Er weiß, daß die Baulüge viele Lügen im Gefolge hat, und daß nur die Völker und Rassen stark sind, die sich zu ihrer Eigenart, zu ihren Bedürfnissen, zu ihren Instinkten frei bekennen.

Es wäre von großem Reiz, an der Hand vergleichender Abbildungen zu zeigen, inwiefern die jungen Architekten auch im einzelnen auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen – in Deutschland, Holland, Frankreich, in ganz Europa eigentlich. Im vorliegenden Falle ist das unmöglich. Diese Untersuchungen mögen den Fachleuten überlassen bleiben. Diese mögen auch mitteilen, inwiefern die neue Form, die sich herausbilden will, notwendig europäischen Charakter tragen muß, und welcher Art die Störungen und Gewaltsamkeiten sind, die

noch durch Abstraktion und Tendenz hervorgerufen werden. Die nächsten Jahre werden wahrscheinlich voll sein von solchen Erörterungen. Denn es ist unwahrscheinlich, daß die Idee des „neuen Stils“ zum zweiten Male von einem bequemen Eklektizismus verdrängt wird. Ein Kompromiß ist freilich auch jetzt wieder möglich; doch wird es wohl nicht die Kraft haben, das Neue auch nur zeitweise ganz zu unterdrücken. Der Krieg hat alles in ein neues Licht gerückt. Zu viele sind jetzt daran interessiert, daß das Leben mit sich selbst in Übereinstimmung komme und bleibe. Diese werden dem Architekten helfen, der keinen andern Ehrgeiz hat als den, ein Diener des großen geschichtlichen Gestaltwandels zu sein, ein sich selbst mit Verantwortung Belastender und eben darum ein Bestimmender, ein Vollstrecker fälliger Bedürfnisse und ein Künstler insofern, als er die Notwendigkeit zur Freiheit und damit zu einer neuen Schönheit erhebt.

HOLLAND

IN gewisser Weise ist Holland das schönste Land Europas. Was es dazu macht, ist ein großer Besitz alter Kultur und eine Lebendigkeit, die keine tote Stelle duldet. Italien, das berühmte Reiseziel, hat schönere Bauwerke und Stadtprospekte, seine Architekturen und Gebäudelandschaften haben eine ganz andere weltgeschichtliche und kunsthistorische Bedeutung. Doch ist die italienische Stadt heute wenig mehr als ein Freiluftmuseum größten Stils. Die alte Kunst und die neue, das historische Leben und das moderne haben nichts miteinander zu tun. Das italienische Volk kann die großen Formen seiner historischen Vergangenheit in keiner Weise mehr füllen; zwischen einst und jetzt ist ein Widerspruch, der in einer ungesunden Weise romantisch ist. Was in Holland hinreißt, ist die noch völlige Einheit von Vergangenheit und Gegenwart, von Geschichte und Leben. Die moderne holländische Stadt

erscheint immer noch wie eine Bürgerstadt der Gotik und der Renaissance; die historische holländische Stadt aber ist in keiner Form erstarrt, sie ist noch ein lebendiger Organismus. Sie ist ohne gewaltsame Unterbrechung gealtert, „nach dem Gesetz, wonach sie angetreten".

Dasselbe ist es mit der Landschaft. Nicht nur mit der durch grün überwölbte Wasserstraßen weit und schön geöffneten Stadtlandschaft, sondern auch mit der weiten Welt der Wiesen und Felder. Die holländische Landschaft ist nicht weniger romantisch als die italienische, doch ist sie es in einer ganz andern Weise. Die südliche Landschaftsromantik ist erfüllt von historischen Erinnerungen, sie ist bergig und hat einen abenteuerlichen, heroischen Zug; ihr Pathos kann überwältigen, aber auch übersättigen, wie das Theater. Die Romantik der holländischen Landschaft dagegen ist unheroisch und unfeierlich, sie ist sozusagen zivil, sie ist nicht ewig „en dimanche", sondern ist eine Werktagsromantik. Die Bestandteile dieser romantischen Prosa sind Wiesen bis zum Horizont, in der Ferne abgeschlossen durch Baumkulissen, von Reihen einzeln stehender Büsche wie getupft und in unendlich viele Pläne geteilt, durchzogen von schmalen Gräben, in die das Gras üppig hineinwächst, bunt gesprenkelt mit den schwarzen, weißen und gelben Flecken des weidenden Viehes, und überwölbt von einem hohen Himmel. Weich in Baumgruppen geschmiegt liegen die ländlichen Häuser da, in einer zeitlos anmutenden Bauweise, und intim auf das Maß der menschlichen Gestalt gestimmt. Und parkartige Landsitze mit schönen alten Alleen und stattlichen Empirehäusern sind in der Landschaft wie nach einem Plan verteilt. Überall erblickt das Auge Bilder, wie die alten holländischen Landschafter, wie die Brüder Maris, wie Mauve und Israels sie noch vor wenigen Jahrzehnten gemalt haben. Die Landschaft ist ganz einfach, doch ist sie unergründlich in fern verblauender Raumtiefe; sie gibt sich dem Lichte preis und strahlt es als Farbe zurück. Dieses ist eine Welt der „intimen Landschaft"! Es gibt kein europä-

isches Land, das so bis zum letzten durchsozialisiert wäre, das sichtbarer den Rhythmus und die Melodie des menschlichen Willens angenommen hätte und so zum Kunstwerk geworden wäre, als dieses dem Meere abgewonnene fruchtbare Gebiet hinter einem breiten unfruchtbaren Dünengürtel. Das Nützliche ist überall gewollt; doch es ist wie von selbst in eine Idylle verwandelt worden. Auch hört diese Landschaft, die vor dreihundert Jahren schon ähnlich ausgesehen hat wie heute und die dennoch nichts betont Historisches hat, vor den Toren der Städte nicht auf. Sie durchdringt vielmehr die Stadt. Und die Stadt hört nicht mit den letzten Häusern auf. Sie setzt sich über das ganze Land hin fort und verwandelt es in eine einzige große Gartenstadt. Und darum stehen sich Städter und Landmann nicht fremd oder feind gegenüber. Man sieht nicht Klassen, sondern ein Volk.

Die holländische Kultur ist nicht kompliziert. Sie weist keine bedeutende Monumentalbaukunst auf; die repräsentativen Bauwerke sagen in Holland wenig aus von der Art des Volkes. Auch in der Skulptur und in der Musik ist Nennenswertes nicht geleistet worden. Und der Dichtung fehlt der große europäische Zug. Die einzige Kunst aber, worin die Holländer groß gewesen sind, die Malerei, hat sich in den Grenzen einer Bürgerkunst gehalten. Sie wollte nie das Sakrale und hat Genies wie Rembrandt, Frans Hals und Vermeer durch Intensität, nicht durch ein ehrgeizig extensives Wollen hervorgebracht. Die Malerei war groß, weil die Holländer, noch heute, ein Augenvolk sind, weil malerisches Ingenium latent überall am Werk ist, und weil alle einen lebendigen Sinn für Handwerk und Überlieferung haben. Bezeichnend hierfür ist, daß man in Holland nicht Schauarchitekturen von Bedeutung findet, wohl aber in allen Städten, in allen Straßen Reihen von meisterhaft gebauten Wohnhäusern. Auf den schmalen und tiefen Bauplätzen – unser vortrefflicher Rudolf Eberstadt hat in gründlichen Büchern auseinandergesetzt, warum sie schmal und tief sind –, auf Bauplätzen also,

die zu künstlichen Grundrissen gezwungen haben, sind bürgerliche Wohnhäuser entstanden, die aufs höchste Charakter haben. Es sind nicht Gebilde der Kunst, sondern des Handwerks auf einer höchsten Stufe, eines Meisterhandwerks in allem, was den Städtebau betrifft, im Aufbau der Fassaden, im Griff der Verhältnisse, in der dekorativen Behandlung der Giebelformen, im sauberen Schwarz oder Rot und Weiß der Farbgebung, in der soliden Behandlung des Mauerwerks, in der Art, wie die Türen, die Laternen, die Treppen, die Beischläge und Geländer gearbeitet sind, wie die Häuser in Reihen an der gemauerten Gracht daliegen als geschlossene Straßenwand, wie diese Grachten mit Rüstern bepflanzt worden sind, wie in der Mitte der Kanal einschneidet und wie über ihn schön geschwungene Brücken mit einem einzigen graziösen Satz hinwegspringen. Bürgerlicher Handwerkssinn hat die Malerei groß gemacht, die Städte schön und dauerhaft gebaut, die Wiesen dem Meer abgewonnen und die Landschaft zu einem kleinen Alltagsparadies werden lassen.

Daß dieser Sinn nicht nur des Nützlichen und Behaglichen, sondern auch des freien Spiels fähig ist, beweist die Malerei in ihren schönsten Werken. Es beweisen es auch viele Nuancen im Bild der Städte und in den Lebensgewohnheiten. Die Türme der Kirchen gefallen sich in ornamentalen Formen, die irgendwie immer nach Ostasien, nach Indien und dem alten javanischen Kolonialreich hinüberweisen. Fast alle haben auch ein Glockenspiel. Derselbe Spieltrieb, dieselbe Freude am Bunten und Krausen dort, wo es nicht stört, äußert sich in den Liliputgärten hinter den schmalen, tiefen Häusern mit ihren Kieswegen, Tulpenbeeten und Muscheleinfassungen, er äußert sich in der Blumenliebe und in der Passion zur Zwiebelzucht, und er ist auch nachzuweisen in den reizenden alten Volkstrachten, die noch heute getragen werden.

Es ist freilich nicht mehr ganz so wie vor dem Kriege. Der Aufruhr ist auch an Holland nicht spurlos vorübergegangen. Es herrscht Wohnungsnot – so sehr, daß in den Kanälen von

Amsterdam Wohnboote liegen, als schwimmende Notstandswohnungen –, und es wird viel gebaut. Die Bevölkerung vermehrt sich, und man hört die Gefahr besprechen, das kleine Land könne in einem halben Jahrhundert für seine Bewohner zu klein geworden sein, denn in die Kolonien gehen nur verhältnismäßig wenige. Dabei stehen viele der stattlichsten Häuser leer und werden zum Kauf oder zur Miete angeboten. Die Patrizier bringen die Kosten für einen großen Haushalt nicht mehr auf; sie ziehen es vor, sich ein kleineres Landhaus zu bauen und die großen Stadthäuser aufzugeben. Sehr umfangreich ist die Tätigkeit im Siedlungsbau. Überall entstehen Reihen und Blöcke von Kleinhäusern. Wird aber viel gebaut, so wird im allgemeinen doch gut gebaut. Am besten vielleicht zurzeit in ganz Europa. Zwar läßt auch in Holland die alte Handwerkstüchtigkeit nach – das ist ein Weltschicksal –, doch hat sich noch genug davon erhalten, vor allem in der Behandlung des Mauerwerks, um jene proletarische Bauweise nicht aufkommen zu lassen, die Europa zu verhäßlichen droht. Aus Tradition und lebendigem Gegenwartssinn bildet sich sogar etwas wie ein neuer Stil. Er ist streng puristisch, verbannt jeden Schmuck, betont das Sachliche und Werkgemäße überdeutlich, arbeitet mit kubischen Vorstellungen und ist nicht frei von mathematischer Abstraktion. Doch ist in diesem Stil eine so reinliche Gesinnung, eine so gute Haltung, daß der Mangel der eigentlich musikalischen Eigenschaften ertragen werden kann. Wenn irgendwo ein Weg in die Zukunft europäischer Nutzarchitektur weist, so nimmt er hier seinen Ausgang. Ein ganzes Geschlecht von jungen Architekten ist mit schönem Erfolg bemüht zu zeigen, daß es in der neuen Baukunst vor allem auf das Gerüst ankommt, daß sie nur konstruktivistisch in einem vernünftigen Sinn sein kann, und daß Kargheit und fanatische Strenge besser sind als schnellfertiger Leichtsinn. Berlage hat vor zwanzig Jahren mit dem Neubau der Amsterdamer Börse den neuen Stil, der nur in diesem von Traditionen gesättigten Lande entstehen konnte,

eingeleitet. Woran jetzt allerenden gearbeitet wird, das ist eine Bauweise, die im Zeichen dessen steht, was unser leider ganz in den Hintergrund gedrängter Heinrich Tessenow einmal die „erledigte Form“ genannt hat. Es ist freilich eine Gedankenoperation nötig, um das Gesunde dieser neuen Arbeitsweise einzusehen. Die sinnliche Fülle des holländischen Wesens wird unmittelbar weder in der neuesten Baukunst noch in der neuesten Malerei wahrgenommen. Da diese Sinnlichkeit aber in natürlicher Weise in den Künsten nicht mehr vorhanden ist, mag es ein Vorzug sein, wenn sie nicht absichtsvoll gewollt wird. Denn der Wille hat keine Macht über sie; der Künstler muß warten, bis sie sich von selbst einstellt. Was der Baumeister wollen kann, ist Gründlichkeit, Solidität, Vernunft und Klarheit der Form. Und diese Eigenschaften sind in der neuen holländischen Architektur in einer gewissen vorbildlichen Weise enthalten.

Das Hinreißende in der holländischen Kultur freilich war von je ihr unverwüstlicher Naturalismus. Das ist der bürgerliche Zug dieser Kultur; denn das Bürgertum ist immer und überall naturalistisch. Diesem Naturalismus gilt es zu vertrauen; er kann ohne Sinnlichkeit nicht bestehen. Und es geht ja auch die alte schöne, gestaltende Sinnlichkeit im breiten Strom wenigstens noch durch das Leben. Unbeschreiblich ist die Betriebsamkeit des Volkes und seine Genußfreude. Amsterdam ist wie ein Bienenstock. Die Güter der Welt scheinen dort gestapelt und umgeladen zu werden. Die Straßen, die Häuser, die Kanäle, die Häfen wimmeln von Tätigkeit. Über den Ozean kommen die Seeschiffe herbei; die weißen und farbigen Menschen aber, die an der Reling lehnen, blicken über die Deiche hinweg in eine friedliche Wiesenwelt mit weidendem Vieh und mähenden Schnittern. Der Feierabend wird dann genossen mit jenem breiten Behagen, das die holländischen Maler so gern zum Gegenstand ihrer Schilderungen gemacht haben. Die Daseinsfreude singt und lacht auf allen Gassen. Diese Arbeitssinnlichkeit,

diese Feierabendsinnlichkeit ist noch immer ein Grundton des holländischen Lebens. Er wird auch jetzt die Abstraktion – die ein europäischer Geisteszustand ist – zur rechten Zeit korrigieren. Die natürliche Fülle dieses Welthandel, Viehzucht und Blumenkultur treibenden Volkes gibt die Garantie, daß Holland auch in Zukunft in gewisser Weise das schönste Land Europas bleiben wird.

DIE ENGLÄNDER

DIE Engländer sind für uns ein schwer zu verstehendes Volk. Nicht daß sie besonders kompliziert wären. Sie machen es dem Beobachter schwer, weil sie ihr Inneres so wenig zeigen, und weil man beständig zweifelt, ob es sich um naive Verstellung handelt oder um einen großen nationalen Akt der Empfindungsverdrängung. Am sichersten ist ein Volk immer von seiten seiner Sinnlichkeit zu verstehen; diese Größe ist beim Engländer jedoch negativ. Ihm fehlt sowohl der Instinkt – um nicht zu sagen: die Kultur – des Auges, der den Franzosen auszeichnet, wie auch der Instinkt des Ohrs, der dem Deutschen eigen ist. Das tiefere Wesen des Engländers spiegelt sich in keiner Kunst. In Malerei und Plastik bleibt alles Optische an der Oberfläche, und wo die Phantasie denkend hervortritt, gerät sie ins Sentimentale oder Ungesunde. Wo sich in der englischen Poesie das Talent äußert, stammt es fast immer aus Irland, Schottland oder Wales, das heißt, es ist keltischen, nicht englischen Ursprungs. Gebaut haben die Engländer nicht ohne Kühnheit in allen europäischen Stilen, doch haben sie selbst nie einen Baustil erfunden oder auch nur schöpferisch nachempfunden; vom ländlichen Profanbau abgesehen, ist alles aus zweiter Hand. In der Musik gar versagt der Engländer ganz. Er ist in allem Künstlerischen unmusikalisch – ist es, weil es ihm widerstrebt, sein Inneres zu zeigen, weil er die schöne Schamlosigkeit des künstlerischen Menschen nicht kennt, weil

er seine Sinnlichkeit seit hundertfünfzig Jahren systematisch vergewaltigt hat. Wie es scheint, selbst in seinem Verhältnis zum Eros. Die sexuellen Bedürfnisse scheinen beträchtlich zu sein, denn weder in Berlin noch in Paris sieht man die Dirnen so in Rudeln in den belebten Straßen auf Kundschaft warten wie in London. Doch hört die Erotik offenbar mit dem Geschlechtsakt auf, sie hat nicht sichtbar teil am Phantasieleben des Volkes. Das gibt dann der Engländerin das unerträglich Indifferente. Sie kann aussehen wie ein Bild; bestenfalls aber nur wie ein Bild von Reynolds oder Gainsborough. Selbst in den besten Exemplaren ist viel Gartenlaubenschönheit. Weder die schöne noch die häßliche Engländerin gibt Funken von sich. Die Schönheit ist zugleich kühl und „sweet".

Dennoch fasziniert das Volk. Vor dem Krieg verfiel fast jeder Deutsche, der England besuchte, einer Art von Englischen Krankheit; er kam innerlich, oft auch äußerlich, als vollkommener Anglomane zurück und verglich alles dann mit englischen Zuständen. Freilich waren es in der Regel Männer, die auch ihrerseits nicht unmittelbar mit den Sinnen denken, die vielmehr mittelbar, mit Hilfe von Gedankenoperationen, zu urteilen pflegen. Und der verstandesmäßigen Betrachtung muß der Engländer imponieren. Denn was ihm an naiver Sinnlichkeit fehlt, das hat er an ruhiger Vernunft. Es gibt in Europa kein verständigeres Volk, keines, das weniger beschwert wäre mit ableitenden Empfindungen. Vor dem Krieg war in Deutschland – jetzt ist ja leider alles sehr verwildert – das Niveau des „einfachen Mannes aus dem Volke" sehr hoch. Dieses Niveau bezeichnet aber immer das der ganzen Nation, denn es ist die Grundlage des kulturellen Ensemblespiels. In England ist dieses Niveau noch höher und umfänglicher. Heute noch. Die berufliche und menschliche Tüchtigkeit des englischen Landmanns, Handwerkers und Arbeiters erscheint bewunderungswürdig. Und die Leistungen der Geistigen, der Staatsmänner vor allem, sehen wie Spitzenleistungen eben dieser allgemeinen Tüchtig-

keit aus, deren Merkmale phrasenlose Verständigkeit, kühne Besonnenheit, unabgelenkte Sachlichkeit und unzerstörbare innere Ruhe sind. Die Erfolge des englischen Imperiums werden schon in den Londoner Straßen verständlich, angesichts des wohlgeordneten Höllengetriebes des Verkehrs. Mit dem Menschenmaterial, das in diesem ewigen Wirbel kaltes Blut behält und dessen Auserwählte ebenso kaltblütig im Getriebe der Weltpolitik dastehen, mit einem Volke zudem, in dem die Armen so neidlos neugierig die Wohlhabenden betrachten und Klassenhaß nicht kennen, ließ sich eine Hemisphäre erobern und kolonisieren, läßt sie sich regieren. Nur mit einem solchen Volke! Es scheint Gesetz zu sein, daß die Fähigkeiten, expansiv und intensiv zu leben, nie gleichstark in einem Volke ausgebildet sind. Eines überwiegt immer. Der Engländer kann expansiv sein, weil sein Inneres ihn nicht stört. Was ihm an sinnlicher Phantasie fehlt, besitzt er an wortkarger Verständigkeit. Er hat das rechte Augenmaß. Nicht für die tieferen Zusammenhänge, aber für die praktische Bedeutung der Dinge und Geschehnisse; der englische Geist ist konkret bis zum Stoizismus. Das ist sowohl Folge wie Ursache der Tatsache, daß die Engländer die am besten erzogene Nation Europas sind. Das hohe und bewunderungswürdige Maß einer das ganze Volk durchdringenden Selbsterziehung macht die Engländer notwendig zu Menschen, die wenig oder keinen Sinn für das Geheimnis haben und die auf die Kultur der Persönlichkeit, des individuell Einmaligen wenig Wert legen. Erziehung schafft Norm und Typus, nicht Individualität; das erzogenste Volk Europas imponiert darum durch sein Niveau, nicht durch Spitzenleistungen.

Eben weil die Engländer so unpersönlich vernünftig sind – und darum so begabt, gute Staatsbürger zu sein –, sehen sie die Notwendigkeit sozialer Bindungen, Konventionen und konservierender Einrichtungen ohne Zwang ein. Die strenge Kirchlichkeit ist eine dieser höchst nützlichen Konventionen, sie ist kaum mehr. Wie es ja auch schon ein Akt genialer Verständig-

keit war, die drohende Religionsspaltung zu verhindern, indem in der Staatskirche protestantische puritanische Gesinnung mit katholischem Zeremoniell eng verbunden wurde. Eigensinnige Gesellschaftskonventionen, die der Persönlichkeit unerträglich sein müssen, balancieren in ähnlicher Weise die Gefahren der demokratischen Gleichheit. Die allgemeine Freiheit des öffentlichen Lebens vermischt alle Stände und Klassen; darum schufen sich die Engländer ihre Klubs, in denen Stände und Klassen sich wieder unnachsichtlich voneinander sondern. Der König ist nur ein Repräsentant, nirgends ist seine Macht mehr eingeschränkt; nach jeder öffentlichen Vorführung spielt die Musik jedoch die ersten Takte der Nationalhymne „God save the king", allabendlich wird dem höchsten Repräsentanten der Nation im ganzen Lande Reverenz erwiesen. Die Freiheit hat sich freiwillig ins Joch der Gewohnheit begeben. Die Eßgewohnheiten sind fest geregelt. Und der obligate Abenddreß wird selbst von denen vielfach noch beibehalten, die sich nichts weniger als elegant darin ausnehmen, die in Wahrheit zum Lachen sind, wenn sie mit ihren geschmacklos bunt aufgeputzten Damen zum Dinner oder ins Theater gehen. Das sozial Wünschenswerte ist zur Institution gemacht, ja wohl gar zum Ideal erhoben worden. So ist der englische „Gentleman" ein Produkt der verständigen Selbsterziehung und ein nationales Ideal. Das „Weekend" soll den Gefahren einer Großstadt, von deren Getöse man sich außerhalb Londons keine Vorstellung machen kann, ein Gegengewicht schaffen, die Lust am Sport ist aus ähnlichen Erwägungen so allgemein entfacht worden, daß sich der Suggestion schlechterdings keiner entziehen kann und mag. Da die Engländer verständig sind, lieben sie die Gesundheit, und da sie die Gesundheit wollen, wollen sie auch die Rasse. Die Laienprediger, die in verkehrsarmen Straßen und im Hydepark am Marble Arch Gemeinden um sich sammeln, dicht nebeneinander Bibelausleger und Sozialisten, Sektierer und Politiker, und denen gutmütig, nachdenklich Bürger, Soldaten, Schutz-

leute, Dirnen und Bettler zuhören, sind ebenfalls Vertreter einer natürlichen Reaktion, sie gehören organisch zu einer Großstadt, die furchtbarer ist als jede andere europäische und in der die Armen und Elenden verlassener sind als irgend sonstwo. Die Engländer haben die Vernunft, nichts zum Selbstzweck werden zu lassen – nicht die Großstadt, nicht die Arbeit, nicht den Verkehr, nicht einmal den nirgends doch so großzügig gepflegten Patriotismus. Sie schaffen zur rechten Zeit Ventile. Der Großstadt London steht ein Land gegenüber, dicht vor den Toren schon, von einer wahrhaft paradiesischen Frische und Unberührtheit. Diese Landschaft, deren Schönheit Rührung erzeugt, ist den Engländern dasselbe, was ihm seine guten Kleiderstoffe, sein Lebenskomfort, seine behaglichen Landhäuser, seine reinrassigen Hunde und Pferde sind. Alles ist Norm, die Landschaft ist es ebensowohl, wie es die Menschen sind, die sich Garten, Park und Wiesenland nach eigenen Bedürfnissen geschaffen haben. Eben das Bekenntnis zur Norm gibt dann aber auch die Freiheit, eine Fülle der skurrilsten Gestalten zu dulden, Gestalten, die es dem Beobachter klarmachen, daß Dickens nur die Natur abgeschrieben hat, daß die satirischen Zeichner, von Rowlandson bis Beardsley, ihre Modelle von der Straße genommen haben. Nur eine liberal-konservative Gesellschaftsgesinnung wie die der Engländer ist der Freiheit solcher Mißgestalten fähig, nur sie kann sich den Spleen erlauben, der darin anschaulich zum Ausdruck kommt und der nichts ist als ein Reflex einer auf die Spitze getriebenen Verständigkeit.

Es läßt sich in London von einer Phantastik der praktischen Vernunft sprechen. Hartnäckigkeit läßt manche Erscheinung ins Groteske wachsen, eine Art von Heroismus des Eigensinns treibt seltsame Blüten. Die Vernunft führt sich selbst ad absurdum. Die politische Karikatur und die Gesellschaftssatire stammen aus England, doch ist in Frankreich erst ein Daumier aufgetreten; das bürgerliche Porträt ist ein Produkt der englischen Gesellschaft, meisterhaft ist es aber erst in der Folge auf dem

Kontinent gemalt worden; Constable hat die besten Franzosen angeregt, hat mit ihnen jedoch niemals Schritt gehalten; die halbe Erde wird von England beherrscht, die Musen haben an diesem Weltregime aber nicht Anteil. Dennoch nimmt dieses Volk seine oft recht langweiligen Lebensgewohnheiten überall mit hin und drängt sie naiv unverschämt anderen Völkern auf. Nüchterne Verständigkeit ist regierungsfähiger als künstlerische Phantasie. Das Unkomplizierte unterjocht, weil nur der Unkomplizierte fest an sich glaubt und darum eindeutigen Willen hat. Kein Volk ist im privaten Leben so wahrheitsliebend wie das englische, in keinem wirken die Männer so rein und unschuldig; keines aber bedient sich auch im öffentlichen Leben so bewußt oder doch mit so instinktiver Sicherheit der Lüge. Zum Zwecke der sozialen Selbsterhaltung und der politischen Selbstbehauptung wird die Lüge so gehandhabt, daß man sie von der Wahrheit kaum unterscheiden kann, es wird vernünftig und zweckvoll, man möchte sagen, es wird moralisch und produktiv gelogen. Ohne Intrigen. Die Engländer sind wahr und unwahr, wie es Bürger sind. Sie sind das bürgerlichste Volk Europas. Und darum weniger als alle andern von Revolutionen bedroht. Bürgergesinnung hält das Volk in sich zusammen und hält die Verbindung mit den Kolonien aufrecht. Bürgertugenden haben das Weltreich geschaffen, und Bürgerschwächen werden es einst stürzen.

PARIS

DIE Vorkämpfer einer modernen Großstadtarchitektur sagen, es bliebe der Baukunst noch eine römisch-große Aufgabe zu lösen, solange nicht der besondere Stil der neuen Großstadt gefunden und im Großen wie im Kleinen durchgeführt worden wäre. Sie sagen, es sei in Europa kaum schon ein Anfang gemacht. Nirgends mutet dieses Programm theoretischer an als in Paris. Denn dort ist die architektonische Gestalt einer modernen Großstadt in vorbildlicher Weise, wenn

auch auf dem Wege eines langsamen historischen Werdens, bereits geschaffen worden. Paris ist sogar schon vor sechzig Jahren fertig geworden. Napoleon III. war der letzte der großen Pariser Stadtbauherren. Was nach seiner Regierungszeit getan worden ist, hat dem Stadtbild zwar manche Nuancen belebend noch hinzugefügt – Oper, Trocadero, Eiffelturm, Sacré-Cœur usw. –, doch war das organische Wachsen der Stadt vor 1870 abgeschlossen. Es ist ein Wachstum gewesen, das sich in allen Jahrhunderten mit starker Bildhaftigkeit ausgeprägt hat und dessen Denkmale historisch so geordnet und erhalten sind, daß Paris zur schönsten und lebendigsten Hauptstadt Europas geworden ist.

Dieses groß-heitere Stadtindividuum führt den, der sich ihm hingibt, ohne daß merkliche Lücken zu überbrücken wären, aus einer Stadt der Gotik, deren wichtigste Denkmale Notre-Dame, Sainte-Chapelle und der Tour St. Jacques sind, hinüber in eine Stadt der Renaissance, deren grandiosestes Symbol der Komplex des Louvre ist, und weiterhin dann in die Stadt des Barock und Rokoko, die festlich groß mit dem Invalidendom, mit St.-Sulpice, mit der Porte St.-Martin, mit dem Luxembourg-Palast, der Apollongalerie, dem Palais-Royal und auch mit den Bauten und Gärten von Versailles repräsentiert. Aus dem Barock sieht man einen monumental begriffenen Klassizismus und ein stellenweis höchst naturalistisches Empire hervorgehen, in Gebilden wie dem Pantheon, der Madeleine, dem Etoilebogen, dem Père-Lachaise und vor allem in der bewunderungswürdigsten Schöpfung fürstlicher und bürgerlicher Zusammenarbeit, in der Wohnhausarchitektur, die den Straßen uniforme und doch unendlich malerisch reiche Wände schafft, deren Stil mit dem Namen des Barockarchitekten Hardouin Mansart verknüpft ist, die aber vom ersten Napoleon nicht weniger großzügig angewandt worden ist, wie sie von Mansart gedacht war, und vom dritten Napoleon nicht weniger konsequent wie vom ersten.

Dieser lebendige Stilwandel vollzieht sich auf einem Stadtgrundriß, dessen Rhythmus fast körperlich wahrnehmbar ist. Anschaulich liegt noch der alte Kern der Weltstadt, liegt noch die Cité-Insel in der Seine da. Von dieser Urzelle laufen die Hauptstraßen nach allen Richtungen den Toren zu, um diesen Kern legen sich, wie Wachstumsringe, die peripherischen Straßenzüge, die Boulevards, die entstanden sind, als sich das von Festungswällen fest umschlossene Stadtrund im Laufe der Jahrhunderte mehrere Male atmend erweiterte. Und mitten durch die Stadt strömt dann der Fluß, anders wie der Tiber in Rom, die Themse in London, die Spree in Berlin, besser orientierend, mit vielen Brücken die Stadtteile verbindend und mit herrlichen, bepflanzten Kais, hinreißende Stadtlandschaften schaffend. Vom Louvre führt eine beherrschende Achsenstraße zum Etoilebogen hinauf und weiter zum Bois; sie wird an der Place de la Concorde rechtwinklig geschnitten von anderen Achsenstraßen, deren eine rechts zur Madeleine und von dort zu den großen Boulevards führt, und etwas weiter hinauf links einer anderen über den Pont Alexandre zum Invalidendom. Alles ist lebendige Geometrie. Es gibt keinen Stadtgrundriß, der eine so klare Ordnung hätte und der zugleich so phantasievoll wäre, keinen, an dem Fürsten und Bürger so gleichen Sinnes gearbeitet hätten, keinen, in dem es so sichtbar wird, wie eine ganze Stadtbevölkerung sich mittels der schönen Form selbst beherrscht und wo ein geniales Regisseurtalent so sicher für das rechte Verhältnis der Entfernungen, für die Harmonie von Höhe, Breite und Tiefe, für Bodenbewegungen und Blickpunkte gesorgt hätte. Rom ist im Vergleich mit Paris ein tragisches Wirrnis, London ist eine bewunderungswürdige Ungestalt, Berlin ist ein Stadtkörper mit nicht gutzumachenden Konstitutionsfehlern. In Paris ist das vielgestaltige Stadtbild wie aus einem Guß. Im Grundzug ist der durch viele Stilformen dahingegangene Geist stets derselbe geblieben. Immer war er erfüllt von einer feinen, akademischen Mäßigung bei aller Kühnheit, nie hat er unsicher

experimentiert, er hat die ihm zusagende Form gewählt und ist dabei geblieben. Woher es denn auch kommt, daß die ganze riesige Stadt einheitlich in denselben Farben schimmert, in grau-grünen Corotfarben, zart umnebelt von einem Licht, das alle Töne mit einem nuancenreichen Silberglanz festlich erhöht.

Wolkenkratzer sind in Paris deplaciert, amerikanische Baugewohnheiten könnten das Stadtbild nur vernichten. Es ist seit sechzig Jahren abgeschlossen – und wirkt doch gar nicht museumshaft, es wirkt moderner eigentlich als aller Amerikanismus. Weil Melodie darin ist. Das fühlen auch alle; denn es kommen die Menschen aus der ganzen Welt zu Gast. Paris ist nach dem Kriege in einem Maße Fremdenstadt geworden, daß die Lebenssitten der Pariser – die in ihrer Art ebenso naiv selbstsicher, ebenso natürlich diszipliniert, ebenso phantasievoll konventionell sind, wie es das Architekturgefühl ist, weil ja Bauformen und Lebensformen stets voneinander abhängen –, daß diese graziösen, provinziell weltstädtischen Sitten in Gefahr sind, dem englisch-amerikanischen Internationalismus zum Opfer zu fallen. Es gibt nicht stärkere Gegensätze als das Französische und das Englisch-Amerikanische. Naivität ist in beiden Lebensformen: in Frankreich ist die Naivität jedoch bis zum letzten sinnlich genießend, in den Ländern der englischen Sprache ist sie geschlechtslos, ist sie bestenfalls neugierig. Des Abends, nach dem Diner, halten an den Boulevards große Gesellschaftsautos, die die englisch sprechenden Fremden einladen, sich Paris bei Nacht anzusehen. Die Sünde vom Auto aus gesehen, in der sicheren Hut des Erklärungen brüllenden Managers! Die geschäftliche Organisierung des Blickes auf verbotene Dinge durchs Astloch. In allem oktroyieren die englisch sprechenden Gäste ihren Wirten mit zäher Nüchternheit banale Gewohnheiten. Paris wird energisch widerstehen müssen, wenn es der Anglisierung entgehen will. In gewissen Stadtteilen wenigstens, denn Paris ist ja wie eine Stadt von Städten, die sich voneinander unterscheiden wie Individuen. Der Stadtgrundriß freilich

kann von solchen Lebensveränderungen nicht mehr betroffen werden. Er liegt für alle Zeiten fest. Und darum wird Paris immer wieder siegen durch die Musik dieser Grundrißgeometrie, durch die Fülle seiner schönen Gebäude und durch die Pracht seiner gleichmäßigen Straßenwände. Und die äußere Form wird auf die innere Lebensform korrigierend zurückwirken, wenn diese an Charakter zu verlieren droht. Paris präsentiert sich eben jetzt nicht günstig. Es hat verloren durch Krieg und Inflation, in allem Aufwand spürt man den Mangel und eine leise Stimmung von Bankerott. Doch spürt man zugleich, daß dieses in wenigen Jahren überwunden werden kann. Wo in Berlin Jahrzehnte nötig sein werden, um das äußerlich und innerlich Zerstörte herzustellen. Selbst in dieser schwierigen Situation gibt es in Europa keine Stadt – wohlgemerkt: Stadt, nicht Nation! –, die so gute Haltung bewahrt hat.

Die Pariser Stadtbevölkerung lebt vor allem mit dem Auge. Sie ist unersättlich im Sehen. Nicht ohne tiefere Ursache ist Paris die Stadt der Weltmoden, der gut angezogenen Frauen, der schönen Stoffe, der phantasievollen Konfektion und begabten Schneider. Es ist letzten Endes auch diese vornehmlich optische Einstellung, die Paris im neunzehnten Jahrhundert zur Hauptstadt der modernen Malerei gemacht hat. Dort ist die „Impression" geboren worden; nirgends ist so um die Wahrheit und das Glück des Augenerlebnisses gekämpft worden. Es läßt sich ja nicht sagen, daß der Pariser ein durchaus sympathischer Mitmensch sei. Weder der Mann ist es noch die Frau. Nicht nur uns Deutschen sind einige der charakteristischen Wesenszüge unangenehm, um nicht mehr zu sagen. Doch läßt sich daraus nur einmal mehr die Lehre ziehen, daß talentvolle Menschen fast immer irgendwie unsympathisch sind. Es ist so und wird stets so sein. Worauf es in der Kultur ankommt, ist vornehmlich eine Eigenschaft: schöpferische Naivität. Wo sie ist, mag sich ohne Schaden Grausamkeit, Prahlerei, Eitelkeit, Schamlosigkeit zeigen. Ließe sich der klassische Athener

der antiken Welt lebendig rekonstruieren, so würde auch er gewiß nicht das sein, was man sympathisch nennt. Dem Deutschen und Engländer wäre er es am wenigsten. Es hat der Natur gefallen, das Heroische dem Animalischen fest zu verbinden.

Ein Strom von anmutiger Größe geht durch Paris. Unverwüstlich, wie es scheint. Eine Stadt, die durch acht Jahrhunderte so einheitlich schön ausgebaut worden ist, hat nicht nur Talente zur Verfügung gehabt, sondern es ist die Bevölkerung als Ganzes von je wie ein begabtes Individuum gewesen. Darum erscheint in Paris alles symbolisch. Es ist gewiß viel Theater im Spiel – wo wäre in dieser Stadt das Szenarische nicht! –, wenn im Hauptbogen des vom Verkehr umbrandeten Arc de l'Etoile ein Grab für den „Unbekannten Soldaten" hergerichtet worden ist, wenn dort stets frische Kränze liegen, eine ewig brennende Flamme aus der Erde dringt und Menschen barhaupt im Kreise stehen. Aber es wirkt das Symbol mächtiger und lebendiger als in jeder anderen Stadt, man glaubt hier Gesten, die anderswo deplaciert erscheinen wollen.

Paris ist eine Welt. Eine Welt, die wir nicht missen können. In einem Buch, das ich dieser klassischen, modernen Stadt gewidmet habe (und das soeben, da es die Verhältnisse endlich wieder gestatten, in neuer Auflage im Insel-Verlag erschienen ist), wurden die Betrachtungen und Notizen mit Worten abgeschlossen, die auch heute noch aktuell sind: Gebricht es dem Deutschen an Selbstgefühl, wenn er Paris liebt? Ist er schwächer als andere, weil er sich bedingungslos hingibt und sich mit freier Liebe in eine fremde Kultur versenkt? Daß es oft für Schwäche gehalten wurde, ist gewiß, daß es unpolitisch ist, die Hingabe ehrlich zu zeigen, ist auch wahr. Was aber gilt Politik, wo es sich um Höheres handelt! In Wahrheit ist es nicht Unterwürfigkeit, was uns ohne Arg und Vorsicht im fremden Land das Schöne schön nennen läßt, es ist vielmehr ein höheres Selbstgefühl. Es ist deutsch, in selbstloser Weise gerecht zu

sein und die Sache in diesem Bezug „um ihrer selbst willen zu lieben“. Nicht undeutsch ist es, Paris zu lieben; es zu hassen wäre undeutsch. Denn unser Erkenntnisdrang kann die Werte nicht missen, die der Menschheit dort geprägt worden sind. Wir kommen als Lernende und gehen dankbar, reicher geworden, ehrfürchtiger und damit auch besser im Fühlen und Denken. Was aber könnte nationaler sein als dieses: besser werden!

MUSIK UND JAHRHUNDERT

WÄHREND einer größeren Arbeit über die bildende Kunst im neunzehnten Jahrhundert bin ich nicht selten auf Vergleiche gestoßen, in denen Maler und Musiker nebeneinander gestellt wurden. Die Zeitgenossen Schwinds haben zum Beispiel gern betont, daß eine enge Verwandtschaft zwischen diesem Maler des deutschen Märchens und Franz Schubert bestehe. Nicht nur weil beide Landsleute waren, weil Schwind Schuberts Musik liebte und weil eines seiner Hauptwerke „Die Symphonie“ heißt, sondern, so wird argumentiert, weil die Art der Romantik hier und dort übereinstimme und das Talent dieselbe Qualität hätte. Schubert ist auch mit anderen Wiener Malern seiner Zeit verglichen worden, am meisten jedoch mit Schwind. Wer ein übriges tun wollte, fügte noch einen Dichternamen, Novalis etwa, hinzu. In ähnlicher Weise ist Weber mit Eichendorff und dem „Maler des deutschen Waldes“ Karl Friedrich Lessing zusammen genannt worden. Bei Brahms hat mancher an unsere Deutsch-Römer gedacht und zugleich an Gottfried Keller. Obwohl es bei Mozart und Beethoven schwierig wird, weil für sie in der gleichzeitigen deutschen Malerei Vergleichsobjekte nicht zu finden sind, bestand und besteht noch heute der Wunsch, Parallelen von Musik, Malerei und Dichtkunst festzustellen und damit die Musik dem besonderen Geistesleben des neunzehnten Jahrhunderts organisch einzuordnen.

Nun haben die Zeiten freilich auf die Musik abgefärbt. Man mag bei Mozart Rokoko finden, bei Haydn Zopfstil, bei Gluck Klassizismus und bei Schubert und Schumann bürgerliche Romantik. Diese Farben der Zeit sind in allen Fällen aber etwas Äußerliches, etwas beinah Zufälliges. Die bildenden Künste und die Poesie folgen wirklich den geistigen Bewegungen ihres Jahrhunderts. Sie gehen oft weit darüber hinaus, sind jedoch fest daran gebunden. Im neunzehnten Jahrhundert haben die geistigen Wandlungen der bürgerlichen Gesellschaft als Klassizismus, Romantik und Impressionismus einen deutlichen Niederschlag in den bildenden Künsten gefunden. Schadow, Rauch, Thorwaldsen u. a. sind reine Produkte der humanistischen bürgerlichen Bildung, Delacroix, Daumier und Millet sind vom Geiste der Revolutionen zwischen 1830 und 1848 nicht zu trennen, Menzel erscheint wie ein Vertreter des deutschen Bürgertums zwischen 1850 und 1870, und der Impressionismus spricht die zu vollem Selbstbewußtsein gekommene Lebenssinnlichkeit der letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts aus. Daneben sind die Beziehungen zur Poesie mit Händen zu greifen. Goethes Klassizismus spiegelt sich in den Formen Schadows und Rauchs; Nazarener gab es nicht nur in der deutschen Malerei, sondern auch in der romantischen Poesie derselben Jahrzehnte. Victor Hugo, Musset, Balzac gehören eng zu den französischen Romantikern der Malerei; Zola hat sich für Courbet und die Impressionisten aus einem tieferen Gefühl geistiger Verwandtschaft eingesetzt. Jedem repräsentativen Maler und Zeichner fast läßt sich ein Dichter vergleichen, der neben ihm gelebt hat und wie sein Milchbruder wirkt.

Nur in der Musik stimmt es nicht. Eine andere als die Geschichte der bildenden Künste und der Poesie ist die Geschichte der Musik. Sie läßt sich nicht den Jahrhunderten einordnen; es ist genug, wenn es gelingt, sie dem Jahrtausend einzuordnen. Es ist nicht nur so, weil die Musik eine universale Kunst ist, weil sie stofflich mit der Zeit und ihren Ereignissen nicht zu-

sammenhängt und eine übernationale Kunst des reinen Gefühls ist, sondern es ist vor allem so, weil die Musik historisch mit größeren Zeiträumen rechnet. Die Geschichte der bildenden Künste bietet sich in Epochen dar. Es gibt eine griechische Kunst, eine Kunst des nordischen Mittelalters, eine Kunst der Renaissance in Italien, eine holländische Kunst im siebzehnten Jahrhundert usw. Die bildenden Künste beginnen in den verschiedenen Ländern und Jahrhunderten ihren Weg stets wieder wie von vorn; und sie haben dann immer und überall jenen gesetzlichen Ablauf, den Wölfflin mit seinen Kategorien grundsätzlich zu bezeichnen versucht hat. Jede dieser Epochen hat ihre großen Persönlichkeiten; und die Fäden der Überlieferung gehen herüber und hinüber. Die Musik kennt solche streng abgeschlossenen – wenn auch unterirdisch verbundenen – Epochen nicht. Die europäische Musik füllt nur eine Epoche; diese eine reicht aber über viele Jahrhunderte hinweg und umfaßt viele Nationen. Es gibt zwar Stilwandel auch in der Musik, doch erscheinen alle Stile wie Zustände innerhalb einer einzigen Metamorphose. Der Höhepunkt dieser Jahrtausendepoche fällt nun in das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert. Daß es der Höhepunkt war, ist sichtbar geworden in den Werken einer Reihe großer Talente. Diese bedeutenden Persönlichkeiten sind wie Berggipfel. Und doch werden diese Repräsentanten eines Jahrtausends von den Bürgern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Anspruch genommen, als seien es nur Vertreter relativ kurzer Geschichtsepochen. Ein Widerspruch tut sich auf. Will man werten, so muß es heißen: Sebastian Bach ist nicht geringer als Giotto, Beethoven steht nicht hinter Michelangelo oder Rembrandt zurück. Mozart ist Raffael mindestens ebenbürtig, Schubert ist nicht kleiner als Giorgione. Die beiden letzten Jahrhunderte haben das Wunder gesehen, daß Musiker, die sich nur den größten Heroen der Kunst vergleichen lassen, in einem verhältnismäßig engen bürgerlichen, nicht selten in einem spießigen Milieu lebten und selbst manche

Philistergewohnheit hatten. Schubert hat sicher menschlich nicht bedeutender gewirkt als Schwind. Und gehört als Melodienbildner doch der Menschheit und allen Zeiten, während Schwind zwar ein liebenswerter Mensch, als Talent jedoch nur ein Epigone war. Der Organist Bach hat auf seine Umgebung wie ein Handwerker gewirkt, Beethoven erschien wie ein Vorstadtsonderling, Mozart war äußerlich wenig mehr als ein Diener großer Herren; und doch herrschen diese Drei, wie noch kein weltlicher Fürst geherrscht hat. Das Genie ist in den unscheinbaren Gestalten den Mitlebenden nicht zum Bewußtsein gekommen. Das wäre nichts Neues. Es ist aber auch seinen Trägern selbst nicht zum Bewußtsein gekommen; Schubert hat sich sicher nicht höher eingeschätzt als einen der vielgenannten Maler oder Dichter seiner Zeit, Mozart hat sicher nicht gewußt, welch ein Fürst er war.

Hier stößt man auf eine geheimnisvolle Tatsache: das zur höchsten schöpferischen Tat berufene Talent braucht sich seiner großen Mission nicht bewußt zu sein, es ist sich seiner Weltbedeutung fast nie bewußt, und die Kunst fährt auch am besten dabei, wenn es von der Tragweite seines Tuns keine erschöpfende Vorstellung hat. Immer wieder kommt es vor, daß ein Talent Gefühle in Formen verwandelt, die den Ewigkeitszug haben, während hart daneben in einer andern Kunst andere Talente von der gleichen geistigen Potenz dieselben und ebenso stark erlebten Gefühle in Formen verwandeln, die nur die Lebenskraft einiger Jahrzehnte haben. Hier ist ein Rätsel, das nicht beiseitegeschoben werden kann durch die Erklärung, das Talent an sich sei ein Geheimnis. Die Differenzen zwischen den Ergebnissen der künstlerischen Tat hier und dort sind unendlich viel größer, als es der Unterschied zwischen den beiden Menschen, man möchte sagen zwischen den Talenten ist. Das Gefühl ist von dem einen vollkommener realisiert worden, gewiß; aber das ist es nicht allein. Durch die vollkommenere Realisation ist das Gefühl auch zu etwas weitaus

Reinerem, Höherem, Größerem geworden, es ist größer geworden als sein Gestalter, möchte man sagen. Es scheint, als ob die Kunst – hier also die Musik – doch nicht nur das ist, „was die großen Meister gemacht haben", sondern, daß sie darüber hinaus etwas transzendent Reales sei, etwas Prästabiliertes – so gefährlich hiermit auch zu operieren ist, da man mit solchen Erwägungen das Reich unerforschbarer Geheimnisse betritt. Man möchte meinen: nicht die Talente allein haben im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die Musik so groß gemacht, vielmehr hat auch die Macht der Musik die Talente über sich selbst herausgehoben. Kunstformen, die zur Zeugung reif waren, haben bürgerliche Menschen unversehens zu Propheten werden lassen. Außer den Talenten war noch etwas anderes da: ein Wille ohne Körper sozusagen. Die großen Dimensionen lagen nicht ohne weiteres in Bach, Mozart, Haydn oder Schubert; in Beethoven lagen sie vielleicht, in Wagner ganz gewiß nicht; sie waren in einem bestimmten Entwicklungsstadium der Musik unsichtbar schon da, vor den Talenten, sie lagen gleichsam als vorgedachte Formen zum Gebrauch fertig da. Sind Kunstformen bis zu gewissen Graden gediehen, so wachsen sie scheinbar wie von selbst weiter, wie Wirkungen aus Ursachen unhemmbar weiterwachsen. Da die Kunst der Musik sich langsam entfaltet hat, da Jahrhunderte nötig waren, bis der Kontrapunkt in Gebrauch, die Notenschrift ausgebildet, die Instrumente gebaut waren, so mußte der lange aufgestaute Gestaltungswille wie ein Schwall losbrechen. Die Gewalt jener Formen, die geboren, die realisiert sein wollten, ergoß sich über die Talente und zwang sie, Unsterbliches zu tun – während sie nichts Höheres zu vollbringen glaubten als Maler und Dichter zweiten Grades neben ihnen. Vielleicht ist das Genie stets in diesem Sinne Werkzeug einer unerkennbaren, darum aber nicht weniger realen überpersönlichen Vernunft; vielleicht lebt der schöpferische Künstler nicht anders wie die Frau, die von der Natur benutzt wird, das Leben zu erhalten und fortzupflanzen.

Wer Schubert mit Schwind vergleicht oder andere Parallelen dieser Art sucht, der übersieht, daß das deutsche Volk in besonderer Weise bevorzugt worden ist, als es in dem kurzen Zeitraum von zwei Jahrhunderten die universalen Genies der Musik hervorbringen durfte. Die griechische Kunst, die gotische Kunst ist als Ganzes nicht größer als die deutsche Musik. Raffael erscheint den Deutschen leicht adeliger als Mozart, Michelangelo scheint ihnen mehr als Beethoven der Prototyp des Titanen zu sein, doch ist Beethoven ebensosehr Gigant, Mozart ein ebensolcher Götterliebling. Trotz Brille und Biedermeiergewand ist Schubert ein ewig junger Achill. Das deutsche Volk ist auserwählt worden, wie nur jemals zu anderen größten Zwecken ein anderes Volk auserwählt worden ist. Forscht man, warum die Wahl so gefallen ist, so sagt ein Ahnen, daß es geschehen ist um jener Eigenschaften willen, die zumeist als die „Fehler" der Deutschen bezeichnet werden.

Es ist schade, daß wir so wenig von der Musik wissen, von den tieferen geschichtlichen Zusammenhängen und von der Art, wie auch auf sie jene oben erwähnten Kategorien anwendbar sind. Es ist auch schade, daß so wenig Allgemeines, Vergleichendes von Berufenen über Musik geschrieben wird. Hier ist noch jungfräulicher Boden. Mir scheint: er verspricht eine Ernte an neuen Erkenntnissen, von deren Fülle sich der Kunstfreund kaum schon eine Vorstellung macht.

ÜBER MUSIKSCHRIFTSTELLEREI

WENN der Kunstfreund sich bemüht, sein Gefühl auszubilden und die Kunstwerke auch in ihren Teilen zu begreifen, nachdem er sie als Ganzes genossen hat, so kommt ihm eine ausgebreitete kritische Literatur zu Hilfe, sofern es sich um Werke der Dichtkunst, der bildenden Kunst oder selbst der Baukunst handelt; dagegen findet er nur wenig kritische Hilfe, wenn er über Musik Aufklärendes hören möchte. Da-

mit soll nicht gesagt sein, daß es mit unserer Literatur- und Kunstkritik zum besten steht; unleugbar haben sich aber eine Anzahl kluger Ergründer der Untersuchung des poetischen, malerischen oder architektonischen Kunstwerks gewidmet, es gilt diese Forschung nicht nur der alten Kunst, sondern auch den Werken neuerer Künstler, und in vielen Fällen haben lebende Künstler selbst an den Untersuchungen mit Erfolg teilgenommen. Es ist gezeigt worden, wie das Kunstwerk mit dem Leben der Gesellschaft verknüpft ist, wie es als Produkt einer herrschenden Weltanschauung angesprochen werden kann, in welcher Weise es national bestimmt ist und übernational wirkt, wie es psychologisch mit der Eigenart der Persönlichkeit zusammenhängt, inwiefern es ein Gebilde der Geschichte ist, das heißt welchen Anteil Konvention und Tradition haben, wie die ästhetischen Wirkungen von Fall zu Fall zustande kommen, worin im besonderen die Phantasie des Künstlers besteht, und welche Rolle Zweck, Material und Technik spielen. Als Forschung sowohl wie als Kritik hat diese Kunstliteratur geholfen, das Verständnis zu vertiefen; selbst wer wenig von Kunsterziehung hält, wird zugeben, daß manche neue Einsicht gewonnen und verbreitet worden ist, daß viele dadurch erst das Vergnügen kennen gelernt haben, „welches das Verfolgen der Kompositionsgeheimnisse und des Stils gewährt, ohne daß die Freude an dem Vorgetragenen selbst beeinträchtigt wird“.

In der Musik vermißt der Kunstfreund diese Förderung. Es wird vielleicht nicht weniger über Musik geschrieben als über die andern Künste, doch wird anders darüber geschrieben. Man denke hier nicht zuerst an die Tageskritik, obwohl auch sie in manchem Zug bezeichnend ist und nicht zufällig weniger „interessant“ geschrieben ist als die Literatur- und Kunstkritik. Man denke an die gewichtigen Arbeiten, und man wird finden, daß sie fast alle mehr für den Fachmann als für den Kunstfreund bestimmt sind, daß schon ziemlich tief in die Handwerkswissenschaft der Musik eingedrungen sein muß, wer sie

verstehen und nützen will. Über Musik wird im allgemeinen geschrieben wie über Physik, oder es herrscht ein Ton, wie er innerhalb der Bauhütten üblich gewesen sein mag, wenn von Werkleuten über Architektur und Skulptur gesprochen wurde. Die Versuche, auch das musikalische Kunstwerk lebendig mit dem Ganzen der Welt in Verbindung zu bringen, bleiben vereinzelt. Ich beanspruche nicht, ein Kenner der Musikliteratur zu sein; immerhin habe ich mich aufmerksam umgesehen, und jedenfalls darf ich im Namen vieler Kunstfreunde sprechen, die begierig nach Förderung sind. Mir kommen aber nie oder nur in Teilen jene Abhandlungen zu Gesicht, von denen ich bei jedem Konzertbesuch wieder erstaune, daß sie nicht geschrieben werden; und von Bekannten höre ich dieselbe Klage.

Nun wird dieses Fehlen einer zugleich analytisch und synthetisch verfahrenden Musikliteratur in einer so schreibseligen Zeit seine guten Gründe haben. Vielleicht ist die Ursache, daß sich über Musik überhaupt nicht schreiben läßt wie über Dichtkunst, Malerei oder selbst wie über Baukunst. Es fehlt das Bindeglied für ein anschauliches Verständnis: die künstlerisch verarbeitete Wirklichkeit. Wirkt die Musik von allen Künsten auch am unmittelbarsten, so ist sie doch die abstrakteste Kunst; sie ist zugleich elementarer und mathematischer als die andern Künste, es gibt für das, was erklärt werden müßte, kaum Formulierungen, und selbst mit der Analogie kommt man nicht weit.

Zum zweiten darf man vermuten, daß über eine Kunst erst dann viel und einsichtig geschrieben wird, wenn sie ihr Bestes schon gegeben hat, daß Kunstwerke erst dann klug zergliedert und als Lebenssymbole gewertet werden, wenn sie nicht mehr geschaffen werden können, daß, um ein Wort Goethes zu brauchen, das Theoretisieren stets ein Stocken oder Erlöschen der schöpferischen Kraft anzeigt. Es ist nicht zufällig, daß Lessing seinen „Laokoon“ in einer Zeit abklingender Schöpferkraft in den bildenden Künsten geschrieben hat; und daß die Literatur über die neuere Kunst entstanden ist, nachdem ein

Höhepunkt überschritten, ja, wie es täglich mehr offenbar wird, ein Endpunkt erreicht war – in Deutschland mit Liebermann, in Frankreich mit Manet und den Seinen. Dasselbe läßt sich mit Bezug auf die Poesie feststellen. Es ist auch nur natürlich. Man kann über Kunstwerke erst schreiben, wenn die Objekte da sind; Kunstschriftstellerei ist stets retrospektiv. So betrachtet, kann man das Fehlen einer lebendigen Musikliteratur vielleicht damit erklären, daß die Musik als Kunst noch zu lebendig ist, um ein objektivierendes Betrachten schon zuzulassen. Die Musik ist jünger als die andern Künste, ihre Großtaten liegen uns noch sehr nahe, und das Versiegen der schöpferischen Kraft ist noch nicht so augenfällig. Wenn dieses der Grund für die Schwunglosigkeit der Musikschriftstellerei wirklich ist, muß man sich bescheiden und mit Forderungen zurückhalten. Denn lebendige Kunst ist immer mehr als eine noch so bedeutende Kunstschriftstellerei. Sie ist etwas ganz anderes.

Daß wir uns auch in der Musik aber dem Punkt schnell nähern, wo die Produktion abgelöst oder wenigstens unterstützt wird durch die Deutung – hierfür spricht der Umstand, daß die Frage überhaupt zur Diskussion gestellt wird, wie es hier geschieht, und daß es nicht subjektivem Bedürfnis, sondern einer allgemeineren Forderung entspringt, wie man sich in einem Gespräch mit gebildeten Kunstfreunden leicht überzeugen kann. Ist diese Diagnose richtig, so wird der Einsicht vom Versiegen der schöpferischen Kräfte auch in der Musik der Trost zur Seite stehen, daß eine heraufkommende Musikliteratur uns in der Folge mit einer Reihe schöner Arbeiten beschenken wird. Denn hier ist noch jungfräulicher Boden, man ahnt die schönsten Möglichkeiten. Trotz aller Schwierigkeiten, das Musikalische mit Worten darzustellen, sieht man im Geiste Biographien entstehen, in denen im größten Stil Psychologie getrieben wird, sieht man stilkritische Untersuchungen vor sich, die ein entscheidendes Licht auf den Entstehungs-

prozeß des Kunstwerks werfen, ahnt man Beiträge zu einer Naturgeschichte der Künste, in denen eine Kunstlehre für viele Geschlechter enthalten ist. Ich wünsche mir gleich eine Abhandlung, die von den beiden Welten, die Bach und Beethoven heißen, handelt, wünsche mir Charakteristiken neuerer Musiker, die von den Werken dieser Männer die Schleier des dumpfen Ungefährs wegziehen und machen, daß man auch denken kann, was man gefühlt hat; ich sehe Möglichkeiten der Lebensergründung und eine solche Fülle von Problemen, daß ich zur Teilnahme an dieser Arbeit gleich nochmals geboren werden möchte. Freilich wird nur der musikalisch Geschulte, der vom Handwerk Herkommende diese Arbeit leisten können. Denn viel mehr als die Literatur- und Kunstkritik fordert die Musikkritik strenge Fachkenntnisse. Aber es muß auch ein Geschlecht heraufkommen, das im Fachlichen nicht beharrt, sondern das zu einer Synthese strebt von Kunst und Leben, von Geschichte und Gegenwart, von Form und Inhalt. Vielleicht wächst dieses Geschlecht, das das Wort als Ausdrucksmittel mit mehr künstlerischer Phantasie zu verwenden weiß, eben jetzt heran. Trifft die Vermutung zu, so ist wohl nicht zu bezweifeln, daß es ein Geschlecht deutscher Kunstergründer sein wird. Denn hier steht der Deutsche auf eigenstem Boden. Nicht nur der Trieb, die Kunst zu ergründen, ist vor allem eine deutsche Eigenschaft, es ist auch die Kunst, die ergründet werden soll, die Musik, recht eigentlich die deutsche Kunst.

VOM ZUHÖREN

WO viele Menschen in Geschäften zusammenkommen, wird ein Präsident gewählt, der Rednern einzeln das Wort erteilt und dafür sorgt, daß sie nicht unterbrochen werden oder nicht zu lange sprechen. Wo Männer und Frauen sich gesellschaftlich versammeln, sollte ein Präsident unsichtbar

gegenwärtig sein und wortlos seines Amtes walten. Er heißt: gute Erziehung. Jeder gesellschaftlich Erzogene soll so weit Herr über sich selbst sein, daß er nur redet, wenn er etwas zu sagen hat und sobald das Gespräch die natürliche Gelegenheit gibt, nicht zu lange, nicht zu oft, nicht zu laut, und daß er ebensogut zuzuhören wie zu sprechen versteht. Dieses ist ein wesentlicher Teil dessen, was man gesellschaftliche Kultur nennt.

Wie es damit im argen liegt, wird erkannt, wenn man beobachtet, wie den meisten Menschen die Fähigkeit abgeht, zuzuhören, und wie sie es darum (darum!) auch nicht mehr verstehen, zu sprechen, zu plaudern, zu unterhalten, Wahrheiten gut und angenehm zu sagen. Wer gut redet, hört auch gut zu. Aus Selbstsucht, wenn man will. Denn aufmerksames Zuhören ist gewinnbringend. Nicht nur weil man manches erfährt, sondern weil ein interessiertes Zuhören den andern verlockt, alles zu sagen, mehr zu sagen als er wollte. Ein liebevolles Zuhören macht den Gesprächspartner produktiv. Wer es sieht, daß man ihm aufmerksam zuhört, spricht noch eins so gut. Wogegen der Sprechende wie von selbst zur Übertreibung, zum Schreien verführt wird, wenn er spürt, daß die Hörer nur widerwillig warten, bis sie an die Reihe kommen, daß sie sich so im Abwarten eigentlich nur überlegen, was sie selbst sagen wollen. Lebendige Gespräche entstehen nur, wenn der eine dem andern die Antworten eingibt, wenn sich Antworten im Zuhören erst bilden und wenn man gewissermaßen sieht, wie sie sich bilden. Nur so kommen auch allgemeine Gespräche zustande, an denen alle gleichmäßig teilnehmen. Es gehört heute zu den Seltenheiten, daß ein um den Eßtisch oder Teetisch versammelter Kreis dasselbe Thema bespricht. Immer teilt sich die Gesellschaft gleich auf in Gruppen. Freilich ist die Größe der Gesellschaft nicht unwichtig. Kant hat die feine Anmerkung gemacht, eine Gesellschaft sollte nie kleiner als die Zahl der Grazien und nie größer als die Zahl der Musen sein. Zwei Menschen sprechen anders

miteinander als drei; zwei sprechen nie eigentlich gesellschaftlich zweckfrei miteinander, sie geraten immer irgendwie auf einen Zweck. Mehr als neun Personen sind anderseits bei demselben Gesprächsthema mit der größten Kunst nicht festzuhalten. Heute ist es aber so, daß selbst acht oder sechs Menschen sich nur selten gemeinsam unterhalten können. Meistens stürzt sich jeder auf seinen Nachbarn und beginnt einen Dialog. Wo zehn Menschen beisammen sind, gibt es gemeinhin fünf verschiedene Gespräche. Kreuz und quer über den Tisch. So entsteht dieses unerträgliche Getöse, dieses häßliche Stimmengewirr, das so unvornehm wirkt und das die schweigend Bedienenden ganz überlegen und vornehm erscheinen läßt.

In fast jeder Gesellschaft gibt es freilich auch Menschen, die sich vor einem größeren Kreis durchzusetzen wissen. Es sind in der Regel die, die sich auch im Leben rücksichtslos durchsetzen. Sie hören besonders schlecht zu und denken auch in der Unterhaltung nur an sich. Hartnäckig kommen sie auf ihr Wort zurück, sooft sie auch unterbrochen werden, und zwingen schließlich den ganzen Kreis zuzuhören. Die eigentlich sympathischen Mitbürger sind es nicht. Was sie sagen, ist zuweilen gescheit, nie aber gründlich und tief. Und es ist fast immer irgendwie zweckvoll gefärbt. Diesen Lauten gegenüber ist der, den ich den Mann mit der leisen Stimme nenne, rein verloren. Dieser kommt eigentlich nur in einem Zwiegespräch zu Worte. In einer größeren Gesellschaft hätte auch er oft Wesentliches zu sagen; doch wird er fast immer überschrien, wenn er nicht gerade in einem Kreise stiller und sehr kultivierter Menschen sitzt. In dem üblichen Tohuwabohu einer Tischunterhaltung könnte er sich nur mittels Lautsprechers verständlich machen. Er spricht aber nicht nur verhältnismäßig leise, weil er es muß, sondern auch weil er es will. Denn er ist der, wie mir scheint, immerhin beachtenswerten Meinung, daß kein Ausspruch, keine Rede so wahr, so witzig, so anmutig ist, daß sie den überlauten Vortrag rechtfertigt. In

allem, was Menschen sagen, sollte bei allem Freimut, bei aller Entschiedenheit immer auch ein leises Zögern sein, eine zarte Bitte um Entschuldigung, eine Andeutung des Bewußtseins, daß die Wahrheit viele Seiten hat, daß man „schon zu irren beginnt, sobald man nur spricht", daß alles nur bedingt richtig ist, und daß das Beste oft zwischen den Worten, in der Melodie des Ausdrucks liegt. Da der Mann mit der leisen Stimme als Sprecher nun in größerer Gesellschaft nicht in Frage kommt, hat er sich mehr aufs Zuhören verlegt und dieses mit einer gewissen Virtuosität ausgebildet. Hiermit kommt er immerhin auf seine Kosten, denn irgend etwas ist stets zu gewinnen, wenn andere zum Sprechen gebracht werden. Es bleibt einseitig und es könnte anregender sein, wenn aus Rede und Gegenrede das Licht hervorginge. Produktiv kann aber auch das Zuhören werden.

Dieses alles scheint etwas Nebensächliches zu sein. Es ist aber sehr wichtig. Denn es ist nicht so, daß das Entscheidende im öffentlichen Leben, in der Tätigkeit vor sich geht und die Geselligkeit nur müßige Stunden füllt. Das Wichtigste ist die Beziehung der Menschen zueinander. Was als Kultur, als Geschichte ans Licht tritt, beginnt stets im Menschlichen und Gesellschaftlichen. Im Leben ist schließlich alles Kampf. Jedes Gespräch, in dem sich Menschen gegeneinander durchsetzen wollen, ist auch ein Kampf. Doch sollte es ein Duell sein, mit ritterlichen Kampfregeln. Wer im engen Zirkel Rücksicht übt und sich mit schöner Menschlichkeit zur Geltung bringt, wird es auch in weitestem Kreise tun. Wer dem Gesprächspartner zuzuhören versteht, wird auch achtgeben auf die Stimme des Volkes. Es wird über das Fehlen der Autorität geklagt. Sie fehlt zumeist im eigenen Hause. Jene Autorität nämlich, die gute Erziehung oder auch gute Kinderstube heißt. Wer sich im Kleinen nicht selbst Gesetze der Form vorschreiben kann, wie will er sich über Gesetzlosigkeit im Großen beklagen! Zu dieser Erziehung bedarf es keiner Schulen; man muß sie von

Hause aus haben. Es handelt sich um jenes natürliche Taktgefühl, das im Kleinen eine allstündlich angewandte Achtung vor den Nächsten ist, um eine feine Menschenliebe in der Form von Konzilianz.

MALENDE DICHTER

VOM Wesen des Talents wissen wir, trotz vieler kunstpsychologischen Untersuchungen, recht wenig. Und wir werden immer wenig davon wissen. Das Geheimnis wird gewahrt werden, wie es kommt, daß eine verhältnismäßig sehr kleine Anzahl von Menschen fähig ist, Gefühle in Formen des Raumes oder der Zeit zu verwandeln, die die Eigenschaft haben, in anderen Menschen wiederum jene Gefühle zu erwecken. Um so reizvoller ist es aber, sich mit dem Phänomen, das wir Talent nennen, zu beschäftigen und wenigstens das Material zu betrachten. Gewinnt man nicht klare Einsicht, so kommen einem angesichts dieses Materials doch Ahnungen von Zusammenhängen; man schaut wenigstens wie durch eine Türritze in die Werkstatt des schöpferischen Geistes. Darum werden einem Biographien über Künstler oder Briefe und andere Aufzeichnungen von Künstlern so interessant.

Besonders merkwürdig wird es dort, wo sich mehrere Begabungen vereinigen, wo das Problem von den Beziehungen der Begabungen untereinander und damit auch von dem Verhältnis der Künste zueinander aktuell wird. Freilich wird in dieser Region alles noch dunkler, man tappt ganz im Ungewissen. Der Augenschein lehrt gewisse Tatsachen. Zum Beispiel die Tatsache, daß man unter den Malern viel Interesse und nicht selten entschiedene Begabung für Musik sowohl wie für Poesie findet, daß man dagegen beim Musiker wohl poetisches Talent, fast nie aber malerische Begabung antrifft. Die Musik scheint am strengsten anderes Talent auszuschließen; mit den Künsten des Raums vor allem kommt sie im selben

Individuum kaum jemals in Berührung. Die akustische Welt des Musikers schließt sich von der optischen Welt des Malers und Bildhauers ab. Nicht so die doch auch im Zeitlichen sich bewegende Welt des Dichters. Im Dichter vereinigen sich alle Interessen, weil er stark mit der Erkenntnis arbeitet. Interesse und Begabung aber sind verwandt. Es ist sogar auffällig, wie sehr der Dichter das Bestreben hat, nicht nur im Optischen anschaulich zu leben, sondern immer wieder auch die Grenzen abzustecken, die die Zeitkünste von den Raumkünsten trennen. Daß der Maler für die Arbeit des Dichters viel Teilnahme hat, ist nicht verwunderlich; denn jedermann interessiert sich für das, was der Dichter seiner Zeit im Spiegel zeigt. Merkwürdig aber ist, daß es viele Dichter gibt und gegeben hat, die immer wieder zum Zeichenstift greifen, die sich in ihrer Jugend für so begabt hielten, daß sie schwankten, ob sie sich der Malerei oder der Dichtkunst zuwenden sollten, und die nicht müde wurden, die Ränder ihrer Manuskripte spielerisch mit Zeichnungen zu bedecken. Sucht man die Dichter des letzten Jahrhunderts auf, die in dieser Weise ein ausgesprochenes Talent zur Malerei gehabt haben, so kommt eine stattliche Gruppe zusammen, und es sind einige Dichter höchsten Ranges darunter. Sucht man dann aber nach einem gemeinsamen Element, das diesen Zug zur Malerei erklären könnte, so findet man keines, das die Neugier befriedigt. Alle malenden und zeichnenden Dichter sind sozusagen Augendichter. Aber es gibt viele andere Dichter, die es nicht weniger sind und die keinen Strich je gezeichnet haben, die es weder wollen noch können. Im ersten Augenblick meint man, die malenden Dichter seien nur Erzähler und Lyriker; ein zweiter Blick belehrt aber, daß auch Dramatiker darunter sind. Sodann lockt der Gedanke, daß die doppelt Begabten Kinder eines universalen Genietums seien; doch zeigt es sich, daß sogar Spezialisten der Poesie darunter sind. Kurz, man kommt zu keiner rechten Lösung und muß die Tatsachen ohne Kommentar hinnehmen. Die Tatsachen aber

sind an sich auch merkwürdig genug, um ohne Kommentar zu fesseln.

Von Salomon Geßner, dem Schweizer Idyllendichter, und von Wilhelm Busch, dem Verspotter des deutschen Kleinbürgertums, darf man absehen. Beide waren mehr, oder wenigstens ebenso entschieden, Zeichner wie Dichter. Sie gehören in die Gruppe der dichtenden Maler, in eine kleine Sondergruppe von wohlausgeglichenen Doppelbegabungen. Dann ist aber gleich der größte deutsche Dichter da, der für so viele geistige Bestrebungen als Beispiel angeführt wird: Goethe. Man kennt seine Zeichnungen von Ausstellungen, Büchern und Museen, man weiß, wie unermüdlich er sich praktisch um die Kunst des Zeichnens bemühte, und wie lange er schwankte, ob die Natur ihn nicht zum Maler bestimmt habe. Bis das kleine, in seiner Kleinheit aber echte Talent von dem großen allmählich erdrückt und aufgezehrt wurde.

Stark war das Interesse für das Malerische – soweit es zeichnerisch ist – innerhalb der deutschen Romantik. Im Kreise der Schlegel beschäftigte man sich leidenschaftlich mit dem, was die Nazarener taten; und man braucht nur an Clemens Brentanos Zeichnungen zu den Kinderliedern aus „Des Knaben Wunderhorn“, an Stifters Arbeiten mit dem Zeichenstift, die wie unwillkürliche Realisationen seiner poetischen Landschaftsschilderungen sind, und vor allem an die satirisch romantischen Zeichnungen des vielseitig begabten E. T. A. Hoffmann zu denken, um die Rolle zu ahnen, die der romantische Poet unter den malenden Dichtern spielt.

Gottfried Keller hat selbst in seinem Jugendroman beschrieben, wie aus einem Maler ein Dichter wurde; Viktor von Scheffel kokettierte noch alternd mit der Zeichenkunst; sowohl Mörike wie Raabe ließen zeichnend die Feder spielen, wenn sie beim Schreiben eine Pause machten; Justinus Kerner bildete aus Klexographien allerhand phantastische Gestalten, die er mit Sprüchen versah und die wie Illustrationen seiner

etwas kindlichen mystagogischen Neigungen sind; Paul Heyse lernte es, im Kreise Münchener Künstler ein angeborenes Zeichentalent feinsinnig zu kultivieren; und der Mecklenburger Fritz Reuter hat uns in seiner „Festungstid“ erzählt, wie emsig er die Malerei traktiert hat und daß er ernstlich glaubte, nach seiner Befreiung aus der Festung, von diesem Talent, wovon Proben im Reuter-Museum in Eisenach aufbewahrt werden, leben zu können.

Auch Gerhart Hauptmann war Bildhauer, bevor er Dramatiker wurde. Und man erzählt, daß die Lust seiner Jugend in ihm wieder erwacht sei, daß er jüngst noch ein Bildnisrelief gemacht und damit an Erinnerungen aus der Breslauer Akademie angeknüpft habe. Kleine Zeichnungen gibt es auch von dem unendlich liebenswürdigen Christian Morgenstern, der selbst in einem Gedicht gesagt hat, wie stark er das Malerblut seiner Ahnen in den Adern gefühlt und wie intensiv er mit dem Auge gelebt hätte.

Unter den skandinavischen Dichtern ist Andersen zu nennen. Er hat reizende phantastisch ornamentale Scherenschnitte gemacht, die wie freie Paraphrasen seiner Märchen sind. Aber auch die schwerblütigen Problematiker waren malerisch begabt. Es ist wenig bekannt, daß Ibsen in seiner Jugend Bilder gemalt hat. Niemand hat sie gesehen, niemals waren sie schon abgebildet, aber jedermann möchte sie kennen lernen. Sie sollen im Besitze des Bibliothekars der Universität in Christiania sein. Etwas mehr wissen wir von dem Maltalente Strindbergs, weil er in seinen Romanen wenigstens Andeutungen macht, die man ohne Zwang auf ihn selbst beziehen kann. Vor dem Kriege befanden sich Wandbilder von ihm noch in einem Restaurant der Umgegend Stockholms. Es wäre interessant, zu hören, ob die Bilder noch vorhanden sind.

Reich an Dichtern, die malerisch begabt sind, ist Frankreich. Victor Hugos düsterromantische Zeichnungen gehören in gewisser Weise der Kunstgeschichte an. Sie spiegeln getreu die

Stimmung wider, die im „Glöckner von Notre-Dame" ist, und sind ein Zeugnis mehr für das gewalttätige Temperament dieses merkwürdigen Künstlers, dem alles Leben sensationell wurde. Théophile Gautier wollte Maler werden, glitt dann aber in die Kunstkritik hinein, um sich selbst als Dichter erst ganz zu finden. Musset versuchte vielerlei und beschäftigte sich auch mit der Malerei, bevor sein Dichtertalent sich selbst erkannte; und Baudelaire, der Sänger der „Fleurs du mal", zeichnete im Haschischrausch phantastisch karikierend sich selbst so, als sei er ein Eideshelfer moderner Expressionisten. Auch ihm wurde in Briefen und Autogrammen das Schreiben wie von selbst zum Zeichnen.

Man könnte die Liste erweitern, könnte auf die Engländer Thackeray und Ruskin verweisen und den Stoff systematisch durchforschen. Das aber wäre eine Aufgabe für eine Doktorarbeit. Möglich, daß dann bei gehöriger Gruppierung auch einige Schlüsse zu ziehen sind. Bei einem flüchtigen Überblick des Jahrhunderts, wie er hier versucht worden ist, will sich das Gesetz, das doch sicher auch dem Phänomen der Doppelbegabung zugrunde liegt, nicht zeigen. Es sei denn, man rechne die Einsicht dazu, daß neben dem Dichten immer nur ein Zeichnen einhergeht, daß die Begabung zum eigentlich Malerischen aber nicht langt, daß sie also versagt und versagen muß, wo es Ernst wird, wo Entscheidung darüber getroffen werden muß, ob die richtunggebenden Anschauungen und Gefühle in optische oder akustische Formen gegossen werden. Auf diesem Punkte zeigt es sich, wie streng die Natur des Menschen auf klare Entscheidung und auf den starken einseitigen Strom der Kräfte drängt. Hier ist das Talent streng gebunden. Um so strenger, je stärker es ist. Daß innerhalb jeder Gebundenheit aber auch noch eine Freiheit, ja eine Willkür möglich ist, das beweist zur Genüge ein Blick eben auf die Dichter, die mit Kunstformen der Zeit gearbeitet, zugleich aber auch gern mit den Kunstformen des Raumes gespielt haben.

STILISIERTE LANDSCHAFT

MAN spricht von einer deutschen, von einer französischen, englischen, italienischen oder holländischen Landschaft, macht sich aber kaum klar, worin die nationale Eigentümlichkeit der Landschaft in jedem Fall besteht. Die Natur kann die nationalen Züge, kann das, was wir den Stil der Landschaft nennen, nicht erzeugt haben, denn sie weiß nichts von Nationen und von politischen Grenzen. Sie baut die Gebirge überall nach demselben Gesetz, und die das Gestein wieder zertrümmernden, die einebnenden Kräfte wirken gleichmäßig in allen Erdteilen. Das Meer schlägt überall im gleichen Rhythmus gegen die Ufer, in aller Welt dasselbe Brandungsornament in den Sand zeichnend. Auch diese Urkräfte stilisieren die Landschaft, aber sie schaffen große Schöpfungsarabesken von kosmischem Charakter. Die Kräfte, die die Landschaft stilisieren, daß sie national bestimmt erscheint, sind nicht elementarer Natur; diese Kräfte kommen vielmehr aus dem menschlichen Willen. Nur der Mensch stilisiert die Landschaft so, daß man sie deutsch, holländisch, englisch, französisch oder italienisch nennen darf.

Blicken wir uns um! Die weite Landschaft zwischen Nordsee und Bodensee, zwischen Rhein und Weichsel ist auf keinem Quadratkilometer mehr Wildnis. Seit mehr als tausend Jahren hat der deutsche Mensch daran gebildet, sie liegt da als sein Werk, sie ist ganz zur Kulturlandschaft geworden. Man spürt es überall, daß viele Millionen von Menschenfüßen immer wieder über diese Erde dahingegangen sind, daß Millionen von Menschenhänden an ihrem Antlitz geformt haben. Unzählige Geschlechter haben der deutschen Landschaft den Rhythmus ihres Lebenswillens aufgezwungen, haben ihre eigene Ordnung und Systematik hineingebracht und haben die Landschaft so von Grund auf sozialisiert.

Die Urwälder sind gerodet und neu aufgeforstet. Schnur-

gerade ziehen die Waldgrenzen über die Felder dahin; schnurgerade reihen sich auch die Bäume im Wald. Die Baumarten sind gesondert, es ist System in das Wachstum der Natur gebracht. Worte wie Waldkultur, Schonungen, Baumschulen deuten die Art der Waldpflege an. Die Bäume sind in Reihen und in regelmäßige Abstände gezwungen; jedes Exemplar hat genügend Luft und Licht zur Entfaltung. Der Wald wird sozial behandelt. In den großen Waldmassen, die sich von den Höhen zur Tiefe senken, sieht man ein feines Geäder von Parallelen, man kann die Wege und Schneisen, die schachbrettartige Aufteilung in Reviere, die Reihung der Bäume zu Alleen wahrnehmen. In die Waldromantik mischt sich die Mathematik, die Elementarnatur erscheint sozial stilisiert.

Deutlicher noch wird der Rhythmus des Sozialen auf dem weit sich dehnenden Ackergelände. Der Pflug hat die Ebene geglättet wie ein Beet, er hat die Hügel sanft abgerundet und alle Unebenheiten von den Flanken der Berge abgeschliffen. Grenzscheiden teilen das Land geometrisch auf. Die verschiedenartig bepflanzten Felder fügen sich zu einem farbigen Teppich. „Jene Linien sieh! Die des Landmanns Eigentum scheiden, in den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt.“ Jedes Feld zeigt die parallelen Furchen des Pflugs oder die Linien der Egge, die Früchte des Feldes sind sorgfältig gereiht, die Obstbäume stehen in genauen Abständen und in geraden Zeilen da. Es ist, als sei über das ganze Land ein ordnender Rechen gegangen. Alles trägt zu der einheitlichen Stilisierung bei: die Zäune, die Hecken und die mit Strauchwerk bewachsenen Grenzwälle, die regelmäßig bepflanzten Landstraßen, die Landwege mit den tief eingefahrenen Räderspuren, die von Weiden eingefaßten Gräben, die kanalisierten Flüsse und die mit Telegraphenstangen und Schienenwegen durch das Land dahinziehenden Eisenbahndämme.

Die Wohnstätten der Menschen erscheinen fast wie Organismen, die der Boden, die die Zeit hervorgebracht hat. Alte Kir-

chen und Dome sind aus Steinen erbaut, die in den Bergen derselben Landschaft gebrochen sind, die Ziegel der Häuser sind dem Boden abgewonnen, auf dem die Städte und Dörfer daliegen, die Burgen sehen aus, als seien sie ein Stück des Gebirges. In den Bauten der Menschen kehrt die Gesteinsfarbe des Gebirges, die Tönung der Erde wieder und läßt die Bauwerke mit der Landschaft zusammenwachsen. Im Kleinen und Großen wird Absicht und Tätigkeit des Menschen so zur Form der Landschaft, überall wird die Landschaft der Wagerechten, der Lotrechten und der sanft ansteigenden oder abfallenden Schrägen unterworfen, nirgends wird Willkür und Wildnis geduldet, das Antlitz der Erde wird gestaltet, bis es in allen Teilen vermenschlicht ist.

Es ist bezeichnend, daß die Kunst sich im besonderen erst mit der Landschaft beschäftigt hat, als diese in solcher Weise sozialisiert, als sie zur Kulturlandschaft geworden und vom Menschen bereits stilisiert war. Denn es bestehen tiefe Zusammenhänge zwischen der Ordnung, die der Mensch praktisch in der Landschaft herstellt, und jener ideellen Ordnung, die der Künstler Komposition nennt. Darum gibt es in der wilden Natur verhältnismäßig wenige und in der Kulturlandschaft so viele „Motive". Während ich dieses schreibe, liegt vor mir eine Photographie. Es ist darauf ein Kanal in Amsterdam zu sehen mit Grachten, Häusern, Brücken, einem Kirchturm und schönen, alten Bäumen. Frage ich Besucher, wer das Bild gemalt haben könnte, so werden verschiedene Malernamen genannt. Nur wenige sehen richtig, daß es sich um eine Photographie nach der Natur handelt. Es kann also eine Naturphotographie für eine Photographie nach einem Bilde gehalten werden. Freilich nicht für das Bild eines Meisters, dessen Handschrift souverän ist, aber doch für das Bild eines Malers der mittleren Linie. Es ist so, weil die Amsterdamer beim Bau ihrer Stadt kunstmäßig komponiert haben, wenn auch unbewußt und als Praktiker des Städtebaues. Wie von selbst ist in

diesem Fall das sozial stilisierte Stadtbild zum künstlerischen geraten. Doch ist der Fall typisch. In jeder Kulturlandschaft enthält das „Motiv“ schon Elemente der Kunst.

Das gilt allgemein für jede vom Menschen stilisierte Landschaft. Wenn man daneben im besonderen von einer deutschen, einer holländischen, einer englischen oder französischen Landschaft sprechen darf, so wird man nach dem Gesagten leicht einsehen, daß dafür nicht zuerst Eigenschaften der geologischen Formation, der Flora, des Klimas maßgebend sind, sondern daß es die nationale Kultur ist, die der Landschaft das nationale Gesicht gibt. Von der Landschaft liest man die besondere Art der Gesellschaftsordnung, die Lebensgewohnheiten, die Geschichte, kurz, den Willen eines Volkes ab. Dieses allein gibt ihr das Deutsche, das Holländische, das Englische, das Französische. Es gibt ihr den nationalen Stil – bis in die Werke der Künstler hinein. Man kann sagen: jede von der Kultur stilisierte Landschaft muß nationale Züge haben, weil alle Kultur national bestimmt ist. Auf zwei Punkten nur, am Anfang und am Ende, verwischt sich das Nationale. Zum ersten verwischt es sich, wo die Urkräfte – im Hochgebirge, am Meer, im ewigen Schnee, in der Wüste – unumschränkt noch herrschen; zum zweiten verwischt es sich, wo die stilisierende Absicht übermäßig wird: in den Großstädten internationalen Gepräges, in den modernen Zentren eines weltwirtschaftlich gerichteten Geistes.

Wahrhaft wohl fühlt sich der Mensch nur in der von ihm selbst reich und reif durchstilisierten Landschaft. Dort allein antwortet den Rhythmen seines Innern der Rhythmus eines Gesamtwillens, der höchst lebendig die Stunde beherrscht, dessen erste Regungen sich aber im Dämmer der nationalen Geschichte verlieren. Darum strebt der Großstädter so sehnsüchtig aufs Land. Er strebt nicht in die Wildnis, nicht in die kulturlose Landschaft; er sucht vielmehr jene stilisierte Landschaft, die mit allen ihren Formen von der gestaltenden Tätig-

keit einer Menschen- und Volksgemeinschaft erzählt, einer Gemeinschaft, wovon er selbst ein Teil ist, wovon er lebendig auch ein Teil bleiben möchte.

DIE KUNSTZEITSCHRIFT

1. Der Verleger

VERLEGER sind ein verwegenes Geschlecht. Jeder von ihnen ist, zum Beispiel, überzeugt, er könne, wenn er sonst nur wolle, eine Kunstzeitschrift gründen und sie zu einem „Kulturfaktor" machen. Wenn es dennoch selten versucht wird, so kommt es daher, daß sich der Verleger doch sehr bedenkt, ehe er sein Geld an ein so kostspieliges und unsicheres Unternehmen wagt, daß der kalkulierende Kaufmann dem hochgemuten Kulturpolitiker in den Arm fällt. Vielleicht spricht auch noch ein Instinkt mit. Die Wahrheit ist ja, daß sehr persönliche, also seltene Eigenschaften dazu gehören, um eine Kunstzeitschrift, das heißt eine gute, ins Leben zu rufen. Es gehört dazu, neben einer soliden Kapitalkraft, eine Überzeugung, es gehört dazu nicht nur eine vage und sehr allgemeine Liebe zur Kunst – die glaubt jeder zu haben –, sondern die Passion für eine ganz bestimmte Art von Kunst. Eine gute Kunstzeitschrift läßt sich nicht machen auf Grund einer „Bewegung" oder „Richtung" oder irgendeinem Zeitstil zuliebe, sondern nur mit dem Programm, ganz bestimmte Künstler und ihre Werke vertreten zu wollen. Soll die Kunstzeitschrift wohlgeraten, so darf der Verleger nicht nur sein, was man einen Idealisten nennt, sondern er muß auch ein Kenner sein. Seine Passion muß gewisse wichtige Urteile der Zeit vorwegnehmen, sein Idealismus muß identisch sein mit dem Sinn für das Richtige und Echte, damit der Erfolg eines Tages herbeigezwungen wird. Ein Idealismus mit dauernder Unterbilanz ist verdächtig. Doch ist allerdings ein Vertrauen nötig, das das Risiko nicht scheut und innerhalb einer Minorität zu leben vermag. Die Zeitschrift muß

dem Verleger Spaß machen. Mit einem breiten Publikumserfolg darf er nicht rechnen, er darf nicht glauben, eine gute Kunstzeitschrift sei jemals ein großes Geschäft. Man mag so sagen: wird eine gewisse Abonnentenzahl nie überschritten, so ist etwas nicht in Ordnung, eine zu unbedingte Exklusivität ist stets bedenklich; wird dieselbe Zahl aber zu weit überschritten, ist die Kunstzeitschrift ein Publikumserfolg und ein großes Geschäft, so ist es noch viel schlimmer, weil sie sich dann an Interessen wendet, die mit Kunst und Kunstliebe nichts oder nur sehr entfernt zu tun haben. Dort erweist sich der Snob als unzulänglich, hier erweist sich die Aktiengesellschaft als gewissenlos. Wünschenswert ist allein der Verleger, der ein sehr gebildeter Kunstfreund ist und ein sehr vernünftiger Willensmensch – also ein Individuum, das äußerst selten ist.

2. Verleger und Redakteur

Hier höre ich ungeduldig fragen, ob es denn nicht allein Sache des Redakteurs sei, der Kunstzeitschrift das Gesicht und die Haltung zu geben. Nun, es ist doch der Verleger, der den Redakteur überhaupt erst einmal wählt. Und dann glaube man nicht, daß der Redakteur der Zeitschrift dauernd Qualität verleihen könne, wenn er neben sich einen verständnislosen Verleger hat. In solchem Fall muß er dem Verleger entweder trotzen und sein eigenes Programm tendenzvoll übertreiben, oder er wird sich beeinflussen lassen und den Absichten des Kaufmanns zu sehr nachgeben. Im ersten Fall wird der Verleger dann grollen, daß ihm die Macht aus der Hand gewunden wird, im zweiten Fall wird der Redakteur mit seinem Gewissen nicht in Ordnung sein. Nicht einmal gleichgültig darf der Verleger sein. Denn eine gute Kunstzeitschrift will dauernd gepflegt sein bis ins einzelne; und alles muß aus demselben Willen geboren sein, das Geistige und das Technische, das Künstlerische und das Kaufmännische. Um das Ideelle und Praktische auszubalancieren, müssen Verleger und Redakteur

sich grundsätzlich einig sein. Vor allem müssen sie sich begegnen in der Liebe zu denselben Künstlern. Dieses fruchtbare Verhältnis ist selten, weil zwischen Verleger und Redakteur eine natürliche Gegnerschaft besteht, die bei jedem Anlaß zum Ausdruck kommt. Wenn Hausfrauen beisammensitzen, sprechen sie von ihren Dienstboten, wenn Fürsten zusammenkommen, sprechen sie von ihren Ministern, und wenn Verleger beieinander sind, so sprechen sie von ihren Redakteuren. Es herrscht zwischen beiden ein bewaffneter Friede. Worauf es ankommt, das ist, diese natürliche Gegnerschaft kameradschaftlich zu temperieren und die stille Feindschaft fruchtbar zu machen. Verleger und Redakteur müssen sich selbst erziehen, wie der Jäger junge Jagdhunde erzieht, die gemeinsam jagen sollen. Er bindet sie aneinander fest und läßt sie dann dem Wild nachlaufen. Zuerst erdrosseln sie sich beinahe, weil der eine hierhin, der andere dorthin will. Am Ende aber nehmen sie die Gräben hübsch im selben Tempo und bleiben auch zusammen auf der Fährte, wenn die Schnur nicht mehr vorhanden ist.

3. Der Redakteur

Indem ich mich umsehe, ein Modell für den Redakteur, wie er sein soll, zu finden, bekenne ich, daß es keines gibt. Er ist ein Ideal, das nur annäherungsweise erreicht werden kann.

Der ideale Redakteur muß in erster Linie natürlich die Kunst sehr herzlich lieben, er muß sie genau kennen, er muß ein guter Kunstschriftsteller sein, und es ist sogar wünschenswert, daß er, als solcher, selbst ein wenig vom Handwerk der Kunst sei. Die besten Kunstschriftsteller sind Maler, deren Unzulänglichkeit sich in Literatur verwandelt hat. Aber damit ist man nicht auch gleich ein guter Redakteur. Von diesem gilt alles, was vom Verleger gesagt worden ist, alles, was für den Kunstschriftsteller gilt; darüber hinaus braucht er aber noch besondere Eigenschaften. Er muß natürlich vor allem den Instinkt

für das Echte in hohem Maße haben. Sodann muß er ein fester Charakter sein, nicht nur um den Verführungen seines Amtes widerstehen, sondern auch um, innerhalb einer bewußten Einseitigkeit, sehr gerecht sein zu können. Zugleich sollte er aber auch ein Weltmann sein, der das Leben kennt und beherrscht. Er soll in den Ateliers der Künstler zu Hause sein, soll dort viel Kunst sehen und Augen und – Ohren hübsch aufsperren; aber er soll auch fleißig reisen, wissen, was überall vorgeht, und zu seinen Mitarbeitern in einem persönlichen Verhältnis stehen. Überall soll er Vertrauen werben für die Zeitschrift, soll alle Interessen vertreten, die es wert sind, soll sich aber keinem fremden Interesse zu sehr hingeben. Wenn irgend möglich, soll er ein wenig sammeln, um praktisch und konkret mit den Dingen seines Interesses in Berührung zu kommen; aber er hüte sich, dabei in Abhängigkeit zu geraten und Lust am Handel zu gewinnen. Er schreibe selbst in seiner Zeitschrift nicht zu viel, sondern bringe mehr die andern zum Schreiben; er sei wie ein Regisseur, der während der Aufführung nicht sichtbar wird, dessen Walten man aber überall spürt. Er habe Entsagung genug, sein Bestes in Gelegenheitsarbeiten, wie die Zeitschrift sie fordert, zu geben. Sehr sensibel muß er sein, doch muß er auch ein dickes Fell haben. Gibt sich die Gelegenheit, so muß er eine scharfe Klinge führen, doch darf er nicht wie ein berufsmäßiger Klopffechter wirken. Er sei zugleich scharmant und unnachgiebig, ein Resumist, aber auch ein Wille, ein Charakter, ohne wie ein Charakterspieler zu wirken, ein Mann von Welt, doch kein Windhund. Den Künstlern gegenüber sei er zugleich unabhängig und bescheiden. Niemals darf er dem törichten Irrtum verfallen, man könne der Kunst vorangehen und ihr die Wege weisen; seine Aufgabe ist, zu wissen, daß das, was die großen Künstler tun, eine zweite Natur ist. Doch sei er auch wieder seiner Empfindungen sicher und spreche sie unbefangen selbst vor Meisterwerken aus. Es gebe für ihn keinen Unterschied zwischen „positiv“ und „negativ“.

Endlich glaube er nicht, das Publikum erziehen zu können; jedermann kann immer nur sich selbst erziehen.

„Möchte selbst solch einen Herren kennen, würd' ihn Herr Mikrokosmus nennen.“ Solche Eigenschaften vereinigen sich selten. Und wenn es einmal geschieht, so will der Glückliche nicht Redakteur einer Kunstzeitschrift sein; er prätendiert dann, lieber gleich Kultusminister zu werden.

4. Die Mitarbeiter

Als dem verstorbenen Alfred Lichtwark zuerst von dem Plan erzählt wurde, „Kunst und Künstler“ zu gründen, sagte er: „Es wird an der Frage der Mitarbeiter scheitern.“ Es ist ja nicht daran gescheitert; aber er hat darum nicht weniger recht gehabt mit der Behauptung, daß es in Deutschland für eine ernsthafte Kunstzeitschrift an genügend vielen guten Mitarbeitern fehlt. Die Zahl der Mitarbeiter, woran dem Redakteur ernstlich liegt, ist überraschend klein. Korrespondenten, wie man sie sich wünscht, gibt es überhaupt kaum. Es gibt auf dem Gebiete der Kunst eben unendlich wenige selbständige, naive und hochkultivierte Menschen. Es genügt ja nicht höheren Ansprüchen, wenn eine Kunstzeitschrift für Abbildungsmaterial sorgt und sich dann nach einem Mitarbeiter umsieht, der einen Text dazu fabriziert. Der Mitarbeiter soll doch ein Führer im Reich der Gedanken sein, er soll etwas zu sagen haben. Schriftsteller dieser Art sind aber rings im Reich zerstreut, auch leben sie oft abgeschlossen und sind meist von einem Amt in Anspruch genommen, so daß sie nicht leicht zu sammeln sind. Dieses zu tun ist aber die Aufgabe einer guten Kunstzeitschrift, sie muß verstehen, die besten Kenner und lebendigsten Empfinder zu sich hinzuziehen, festzuhalten und zu wertvollen Arbeiten anzuregen. Sie muß das Gefühl in den Mitarbeitern wecken: hier kannst du alles sagen und hier möchtest du alles sagen. Mit der Zeit muß etwas wie eine geschlossene Gesellschaft Gleichstrebender entstehen. Doch darf diese Gesellschaft

nie zur Clique werden. Vor allem darf der Redakteur den Mitarbeitern nicht eine Arbeit aufzudrängen suchen, die ihnen nicht liegt; er soll vielmehr von den Interessen der Mitarbeiter aus denken und disponieren und auf jede Persönlichkeit liebevoll eingehen. Dazu ist viel Geduld und Selbstverleugnung nötig. Im allgemeinen sind die guten Mitarbeiter schreibfaul, und die schlechten sind gar zu schreibfreudig. Auch ist der Mitarbeiter, woran dem Redakteur liegt, in der Regel sehr spröde. Er will umworben sein wie eine Schöne, leidet nicht selten an Launen und schreibt gern gereizte Briefe. Er läßt auf Manuskripte warten und wundert sich, wenn sie dann nicht gleich im Druck erscheinen. Und zuweilen möchte er sein Prestige auch mißbrauchen, indem er versucht, die Kunstzeitschrift seinen Privatinteressen dienstbar zu machen. Am schwierigsten ist die erste Zeit. Mitarbeiter und Redakteur müssen sich gewissermaßen erst zusammenraufen, wie junge Eheleute. Ist das aber geschehen, so bildet sich auch etwas wie eine Gemeinde, die fruchtbar arbeitet. Halten Redakteur und Mitarbeiter sich die Treue, so wird die Kunstzeitschrift zum Sammelpunkt lebendiger Zeitinteressen, sie wird etwas wie ein Lebewesen.

Dann sind aber noch die vielen da, die für ihr Leben gerne Mitarbeiter sein möchten und die mit beharrlichem Enthusiasmus unverlangte Manuskripte einsenden. Sie versuchen es wohl ein dutzendmal. Endlich reißt ihnen die Geduld, sie steigen etliche Stufen tiefer und machen es sich nun zur Aufgabe, die Kunstzeitschrift, die ihre wertvolle Mitarbeit verschmäht hat, zu beschimpfen. Sie gesellen sich denen zu, die zur Mitarbeit nicht aufgefordert worden sind und die ihrer Enttäuschung ebenfalls in giftigen Kritiken Luft machen. Mit diesen Leuten behält Lessing recht, wenn er anmerkt, die Kunstrichter seien die einzigen Krähen, die das Sprichwort zuschanden machten. So kommt es, daß eine gute Kunstzeitschrift immer dicht von Feinden und Hassern umgeben ist. Wohl werden ihre Urteile benutzt, ihre Beiträge zitiert, aber möglichst ohne Quellen-

angabe; sie wird eifrig gelesen, doch selten empfohlen, sie belehrt nach vielen Seiten, doch wird die Belehrung, wie es so der Lauf der Welt ist, übel vermerkt.

5. Die Künstler

Dem Künstler gegenüber muß es sich eine gute Kunstzeitschrift zum Gesetz machen, niemals Dank für das zu erwarten, was sie propagandistisch für ihn tut. Sie darf nicht einmal irre werden und in ihrem Interesse nachlassen, wenn sich der Künstler höchst undankbar erweist. Künstler sind liebenswürdige oder unliebenswürdige Egoisten, und sie müssen es, ihrer seelischen Struktur nach, notwendig sein. Was für sie getan wird, betrachten sie als einen selbstverständlichen Tribut, was unterlassen wird, betrachten sie als Rankünе. Ein Vergleich mit Michelangelo erscheint manchem mittleren Künstler eben genügend; und ein Sonderheft scheint ihm das wenigste zu sein, was er fordern dürfte. Im Kunstschriftsteller sieht jeder Künstler einen Agenten seiner Interessen; von der „Kulturmission" will er nichts wissen. Er sieht im Schriftsteller entweder seinen Anwalt, oder er fürchtet ihn und verachtet ihn gar. Er versteht es nicht, daß man seine Arbeit gewissermaßen naturwissenschaftlich sollte untersuchen können. Dazu ist er zu sehr Persönlichkeit. Ganz brutal denkt er: die Kunstzeitschrift lebt von mir, darum soll sie mir zu Dienst sein. Was die Stellung und Haltung einer Kunstzeitschrift schwierig macht, ist eben dieses: daß sie in der Tat bestimmte Künstler vertritt, nicht nur theoretisch abstrakt, sondern ganz praktisch, daß sie wirklich von der Arbeit der Künstler lebt, dabei aber unabhängig bleiben und nie das Ganze aus dem Auge verlieren soll. Zur Leitung gehört darum ein gut Teil Takt und, bei aller Liebe und Hingebung, viel Zurückhaltung. In keinem Fall darf das Verhältnis sentimental genommen werden. Am besten spricht der Redakteur mit Philinen zum Künstler: „Wenn ich dich liebe, was gehts dich an!" Und er tut gut, wenn er vom Künstler

nur eines fordert, dieses aber auch mit großem Nachdruck: daß er nämlich gute Bilder male, bedeutende Bildwerke modelliere und schöne Häuser baue, daß er, mit einem Wort, recht viel herrliches Talent habe. Lessing hat einmal gefordert, der Kunstrichter solle vom Künstler nichts kennen als dessen Werk. Das läßt sich nicht durchführen, der Umgang mit Künstlern ist doch zu wichtig; aber es ist etwas daran, und darum ist es wenigstens gut, wenn der Kunstschriftsteller beim Schreiben sich einstellt, als kenne er nur das Werk, als wisse er vom Künstler persönlich nichts.

6. Der Leser

Für ihn wird der ganze Aufwand getrieben. Dennoch findet man ihn nicht eben leicht, wenn man ihn sucht. Der Leser der guten Kunstzeitschrift, das heißt also einer Revue, der unbedingt geglaubt werden kann, die sehr aktuell wirkt und von der doch gefühlt wird, daß sie historisch wird, weil sie Urteile der Zeit vorwegnimmt, findet sich nicht im Kreise jenes Publikums, das eine Kunstzeitschrift wie ein Familienblatt betrachtet, wie ein Bilderbuch für große Kinder und das zur sogenannten Kunst ein ganz konventionelles Verhältnis hat. Der Leser ist nicht zu finden im Kreise des deutschen Adels, der kümmert sich den Teufel um Kunst –, und auch nicht unter den Arbeitern, weil diese naturgemäß ein rein stoffliches Interesse an der Kunst haben. Der Leser gehört zu den verhältnismäßig Wenigen, die die Form zu fühlen wissen, er kommt aus einer dünnen Kulturschicht des Bürgertums. Der Leserkreis setzt sich im wesentlichen zusammen aus denen, die schon alles wissen, oder die es doch bald ebenso gut wissen werden, und aus denen, die es besser wissen als Redakteur und Mitarbeiter. Die Kunstzeitschrift, die hier gemeint ist, wird gehalten von Künstlern, von Sammlern und Händlern und von einer Anzahl jener einzelnen, die sich selbst Kulturmenschen nennen. Gelesen wird sie sodann noch in den Bibliotheken und in den Cafés von

jungen Leuten, die es mit der Kunst ehrlich meinen und die das Leben gründlich nehmen. Die Leser sind allesamt Menschen, die nicht fertige Kritik brauchen wie die Massenleser der Zeitungen, weil sie selbst zu urteilen wissen. Streng genommen ist diesen allen eben darum aber die Kunstzeitschrift gar nicht nötig. Sie empfinden das Dasein der Zeitschrift wohl angenehm, würden aber ganz gut auch ohne sie fertig. Wo sie doch ohne das tägliche Nachrichtenblatt nicht fertig werden. Es ist also mit würdiger Resignation auszusprechen, daß die gute Kunstzeitschrift entbehrlich ist. Sie schwebt ein wenig, nein eigentlich ganz und gar in der Luft. Sie ist keineswegs so unentbehrlich wie die wissenschaftliche Revue, aus der neues exaktes Wissen geschöpft werden kann. Sie gleicht selbst vielmehr einem Kunstwerk, das die rechte Stimmung voraussetzt. Man beobachte nur, wie sie gelesen wird. Zuerst besieht der Leser kritisch schmunzelnd die Bilder. Dann liest er hinten die kleinen Glossen und Notizen, dann blättert er in den Inseraten, und endlich entschließt er sich mit einem Ruck, wenn er sich überhaupt entschließt, zu den Aufsätzen. Mancher Leser läßt die Hefte aber auch unaufgeschnitten liegen, er läßt sie am Jahresende sauber binden, stellt die stattlichen Bände in den Bücherschrank und glaubt damit seiner Kulturpflicht Genüge geleistet zu haben.

So wäre also die gute Kunstzeitschrift wirklich ganz überflüssig? Vielleicht! Was bleibt aber vom Leben, wenn das Überflüssige fehlen würde! Man müßte am Ende auch die Kunst zum Überflüssigen rechnen. Und sie ist, genau besehen, doch so wirklich und wichtig wie das liebe Brot, obwohl man von ihr nicht satt wird. Auf einem gewissen Punkt kehren sich die Dinge um. Das Entbehrliche und Überflüssige wird plötzlich sehr wichtig. Das ganz Unentbehrliche wird zwar gegessen und verdaut, aber es ist dann auch Exkrement; das Überflüssige aber kommt auf die Nachwelt. Was fest im Erdreich des Alltags wurzelt, verdorrt und stürzt, was aber in der Luft schwebt,

hat ewige Jugend. Das Praktische und ewig Empirische beherrscht den Tag, das Ideelle und Gefühlsmäßige jedoch beherrscht die Zeit. Es ist, in Metamorphosen, immer wieder da. Niemand kann sagen, wozu es eigentlich nutze ist; das Bedürfnis aber ist nicht zu vernichten.

Laßt uns darum weiterhin das Entbehrliche und Überflüssige tun und ihm unsere beste Kraft widmen. Und sei es nur um des Vergnügens willen, das darin liegt, sich mit dem Schönen zu beschäftigen und die Wahrheit zu sagen.

ERLEBNISSE DES SEHENS

RUHEVOLL, ohne an etwas Besonderes zu denken, sitze ich in der Straßenbahn und lasse die Augen umherspazieren. Gegenüber sitzt eine ältere Dame; die sehe ich an, und sie sieht mich an. Und wie ich sie so anblicke, wird sie mir plötzlich leibhaftig zu einem Kaninchen. Aus einem spitzen Gesicht sehen mich blanke runde Augen neugierig und erschrocken an, die Nase scheint nervös zu schnuppern, und hinter der leicht zurückgebogenen Oberlippe leuchten kleine Nagezähne. Sie sieht mich wie gebannt an, als ob ich ein Hund wäre, der auf sie zuspringen will. Darum wende ich mich geniert ihrem Nachbarn zu. Der aber erweist sich als ein greulicher Geselle. Er sieht aus wie eine Hyäne, mit seinem dicken Hals, seiner verdrossen gerümpften Schnauze, fleckigen Haut, mit den gefletschten Zähnen und den bösen, gierigen und feigen, blutunterlaufenen Augen; er sieht aus wie verzehrt von tragischen Begierden. Und wie ich mich nun weiter umblicke, ist es mir, als sei ich verhext; denn überall sehe ich Tiergesichter. Ein junges Mädchen mit schmollend gespitzten Lippen und weit geöffneten, scheu fragenden Augen sieht wie ein Reh aus; der bärtige Mann neben ihr hat im Kopf die Form und den Ausdruck eines treuen, gehorsamen Hundes; neben ihm sitzt dick schnaufend, mit borstigem Rüssel, Hängebacken und listig

kleinen Augen, ein veritables Hausschwein; und beiden gegenüber sitzt eine Frau mit abstehendem Haarschopf, vorgebautem Kiefer und breitem Mund, die den Kopf eines Pavians hat. Ein weiblicher Specht ist da, mit grausamen schwarzen Perlaugen, ein männlicher Marder, der mit funkelnder Aufmerksamkeit umherblickt, und ein weißhaariger bartloser Geistlicher, der aufs Haar wie der Amerikaner Wilson aussieht und, wie dieser, sowohl das Edle wie das Stumpfsinnige von einem Roß hat. Einmal eingestellt, entdeckt das Auge in jedem Kopf eine Ähnlichkeit mit einem Tier. Sie ist nicht immer genau zu bezeichnen; das liegt dann aber daran, daß das Tier meinem Gedächtnis nicht genügend gegenwärtig ist. Angeregt von anatomischen Eigenheiten, von einem stark hervortretenden Jochbein, von einer flachen Stirn, von einem fliehenden Kinn oder von tiefliegenden Augen, erkenne ich fast automatisch, wie ein Menschen-Porträt mit wenigen Übertreibungen ins Tierähnliche hinübergeführt werden könnte. Es ist wie im Märchen, wo die Tiere zu sprechen beginnen. Christian Morgenstern, der Phantasievolle, der dichtend aber immer von einer lebendigen Anschauung ausging, hat diese Sensation genau gekannt und hat sie in reizenden Kinderversen gestaltet:

„Du bist ja ein Hamster,
ein Hamster bist du,
widibumster, widibamster,
und hast braune Schuh.

Und hast solche Zähne,
wie ein Hamster sie hat,
widibumster, widibamster,
und das mitten in der Stadt.

Und du bist eine Füchsin
mit so einer Schnut',
und du bist ein Entrich
mit einem steifen Hut.

Und du bist eine Häsin,
und du bist eine Maus,
und du bist ein Werwolf –
und jetzt steig ich aus.

Ist man zu diesem Anschauungsspiel nicht aufgelegt, so kann man sich in anderer Weise einstellen. Man kann zum Beispiel das Berufs-Spiel treiben. Es besteht darin, daß man jeden Anwesenden oder Eintretenden daraufhin ansieht, welchen Beruf er haben mag. Denn ein jahrelang betriebener Beruf läßt bestimmte typische Merkmale zurück. Nicht nur Indizien, wie ein Sherlock Holmes sie findet, sondern physiognomische Merkmale. In jedem Beruf gibt es Mimikry. Einer meiner Freunde, ein Historiker, behauptet, es gäbe keinen blonden katholischen Priester, und doch wimmelten die katholischen Seminare von Blondköpfen; später, im Priesterberuf, würden alle durch Mimikry schwarz. Und er wettet, daß es keinen rabenschwarzen deutschen Förster gibt. Das mag paradox sein; daß es aber etwas wie Anpassung an das Berufsmilieu und eine Determination durch dieses Milieu gibt, ist unverkennbar. Früher konnte man mit Fingern auf den Offizier in Zivil weisen. Leicht kann man auch den Architekten, und besser noch den Techniker erkennen. Ich käme in Verlegenheit, wenn ich sagen sollte woran, da die Merkmale in der Mehrzahl unwägbar sind. Es ist die ganze Art, „wie sich der Geist den Körper baut", es ist die Gesamthaltung. Ein Mann tritt in die Bahn, ins Restaurant, und gleich sage ich zu mir: Abteilungschef in einem Kaufhaus! oder: Schriftsteller! oder: Bankbeamter! Der Arzt ist kenntlich und sieht ganz anders aus wie der Rechtsanwalt. Es unterscheidet sich der Maurer streng vom Tischler, dieser vom Stubenmaler, und der wieder vom Tapezierer. Die Arbeits- und Denkgewohnheit prägt sich in jedem Fall physiognomisch aus. In Nuancen nur, aber die

entscheiden. Wie das Auge blickt, wie der Mund geschlossen wird, wie Falten, Fältchen und Runzeln sich bilden, wie die Haare wachsen, wie der Kopf getragen wird, wie der Körper sich hält – das alles wird vom Instinkt mit wunderbarem Scharfsinn wahrgenommen. Die Synthesen sind fertig, ehe man sichs versieht, und spotten jeder Analyse. Man berührt die fremde Gestalt mit tausend Fühlhörnern und tastet die feinsten Züge ab; ins Bewußtsein geht aber kaum das Resultat über.

Je ausgeprägter ein Beruf ist, desto deutlicher stempelt er auch den Menschen. Darum kann man dieses hübsche Unterhaltungsspiel eigentlich nur Männern gegenüber treiben; die Berufsarbeit der Frau ist viel weniger charakterisierend. Man erkennt freilich das Dienstmädchen, die Fabrikarbeiterin, das Schreibfräulein, aber es geschieht mehr klassenmäßig, die Berufsmerkmale wirken nicht persönlich. In den gelehrten Berufen aber ist die Frau noch zu jung. Man erkennt vielleicht die Lehrerin, die Schauspielerin; doch ist in keinem Fall der Beruf so sehr ein Schicksal, daß man von Mimikry sprechen dürfte.

Um eine ruhige halbe Stunde zu füllen und die Anschauungskraft zu stärken, ist dieses Spiel sehr hübsch. Man muß sich ganz auf seinen Instinkt verlassen, rechnet das Ergebnis aber dem Verstande zu und kommt sich darum sehr gescheit vor. Was immer eine angenehme Empfindung ist.

Ertragreich ist es auch, wenn man sich malerisch einstellt und zu tun versucht – oder besser noch, sich dabei überrascht, daß man automatisch tut –, was Goethe zu fordern nicht müde geworden ist, wenn er sagte, der Kunstfreund solle versuchen, die Natur mit den Augen der Künstler zu sehen. Ich blicke in das Gesicht einer Frau, die mir in der Straßenbahn gegenübersitzt, und sehe leibhaftig ein Bild von Memling vor mir – herr-

lich in seiner gezeichneten Strenge, in den groß auseinandergehaltenen Massen von Hell und Dunkel, in seiner herben Anmut, phantasievollen Präzision und natürlichen Monumentalität. Weiterhin sitzt in einem andern Licht ein bärtiger Mann; und das ist nun ganz ein Bildnis von Frans Hals. Ich werde nicht nur von ferne an den holländischen Maler erinnert, sondern es steht das Bild sozusagen mit jedem Pinselstrich vor mir, die ganze Technik des Frans Hals ist da, die ganze freie Fülle seiner Malweise. Und wie das Auge weiterwandert, fällt es auf den Kopf eines voll im Licht sitzenden jungen Mädchens, das wie ein aus dem Rahmen gestiegenes Bildnis von Manet erscheint. Das Gesicht hat die für Manet so bezeichnende frappierende Ausdruckslosigkeit, das Fleisch leuchtet im Licht, Haar und Hut sind wie eine einzige wohlgeformte dunkle Masse, die Augen sind nur Schattenflecken, die Töne liegen unmodelliert nebeneinander, die Erscheinung scheint nur eben hingeschrieben zu sein vom eilenden Pinsel, und sprüht doch von Plastizität und Leben. Und so ist in den meisten Köpfen ringsumher eine besondere Größe und Monumentalität, die auf Hell und Dunkel, auf Ton und Farbe, auf das Verhältnisleben der sinnlich fühlbaren Formen beruht, die ganz wirklich ist und zugleich auch sehr mystisch und an viele Meister der Kunst mehr oder weniger deutlich denken läßt. Es sind Bildnisse da von Leibl und Liebermann, von Dürer und Rembrandt; die gotische Form ist da und die barocke, die antike und die moderne. Jeder Eindruck ist bedeutend und verursacht zuerst etwas wie einen beglückenden Schrecken. Melodien, die große Künstler gebildet haben, indem sie Natur in Kunst verwandelten, klingen in mir und suchen sich Gegenbilder in der zufälligen Umgebung, bis alles ringsumher zu klingen scheint. Alles wird groß, geheimnisvoll und klar zugleich, alles erhebt sich in eine Sphäre von Bedeutung. Das Materielle wird schattenhaft, das Schöpfungsgesetz aber lebt in Fleisch und Blut. Renoirs kindliche Kinder erblicke ich in einem Farben-

jubel neben Tizians vollblütigen, welterfahrenen Männern, Goyas reife Frauenschönheit atmet neben der nazarenischen Zartheit eines Knabenprofils. Alles Häßliche verschwindet, alles ist irgendwie schön. Die Zeiten versinken, es lebt das ewig Eine, das an keine Zeit gebunden ist, die Künstler aller Zeiten und Länder werden zu Familiengliedern.

Bis ich aus der Versunkenheit aufwache und mich zweckvollen Vorstellungen und einer zweckvollen Tätigkeit zuwende, da zerflattert die Illusion, die Menschengesichter schrumpfen zu kleinlicher Alltäglichkeit zusammen und sehen aus wie auf ihren Photographien.

DAS GESCHLOSSENE AUGE

KEIN Organ ist nur willenloses Werkzeug des Gesamtorganismus, ein jedes hat auch ein eigenes individuelles Leben; darum kennt auch kein Organ den Zustand vollkommener Ruhe, selbst in der Ruhe arbeitet es unablässig in ihm.

Wenn das Auge geschlossen und von den Eindrücken der Außenwelt abgesperrt wird, beginnt es sogleich nach innen zu blicken. Das ist nicht in übertragenem Sinne gemeint, sondern ganz wirklich. Das Auge nimmt offenbar nicht nur Eindrücke von draußen auf, sondern auch von innen, es kann sich in gewisser Weise, wie es scheint, selbst sehen. Der Vorgang wirkt sehr geheimnisvoll. Wenn das Lid die Lichtstrahlen absperrt, so empfindet die Netzhaut das Blut, das im Auge selbst kreist. Geschlossenen Auges sieht man nie ein Schwarz, sondern immer ein tiefes, weiches Dunkelblau, ein dunkles Purpur oder ein Spiel vieler Farben. Freilich sieht man diese Farben nicht automatisch, etwa so wie man offenen Auges die Erscheinungen wahrnimmt; mit geschlossenen Augen sieht man nur, wenn man sich besonders darauf einstellt, wenn man das Sehen beobachten will. Dann erkennt man, wie durch diese tiefe Farbigkeit Lichter dahingleiten, wie Lichtpunkte vorüberziehen

oder meteorartig aufblitzen. Es entsteht der Eindruck, als wären Blutteilchen, die sich im Auge dahinbewegen, leuchtende Körper, als seien sie mit einem Leuchtstoff geladen. Die Phänomene, die sich ergeben, sind sehr verschieden. Sie scheinen mit den Lebensaltern zu wechseln. Da Selbstbeobachtung hier alles ist, so kann man eigentlich nur von und für sich selbst sprechen, vertrauend, daß alle Menschen Ähnliches erleben. In meiner Jugend sah ich die schönsten kaleidoskopartigen Muster, die sich ständig veränderten, hinübergleitend von einer kostbaren Färbung zur andern, immer in komplementären Reizen sich bewegend, schwankend, wie im Raum zurückweichend und schließlich sich fixierend. Die Erinnerung an diese beweglichen geometrischen Farbenmuster ist bis heute geblieben, obwohl diese Sensation mit der Zeit viel schwächer geworden ist. Eine zureichende Erklärung für dieses Phänomen habe ich von Physiologen nie erlangen können. Wahrscheinlich entsprechen diese schönen Muster irgendwie den Ornamenten, die im Auge von Nervenendungen und Gefäßsystemen gebildet werden, und wahrscheinlich leitet das Auge nicht nur das von außen Leuchtende, indem es damit umbildend verfährt, sondern es enthält ein Leuchtendes, das sich selbst sieht.

Die Erscheinungen, die mir jetzt vor allem zu denken geben, wenn ich geschlossenen Auges daliege, sind anderer Art. Es geschieht oft – vor dem Einschlafen, nie beim Erwachen in der Nacht oder des Morgens –, daß sich mir im Auge Gesichter und Köpfe bilden, die mit brennenden Augen starren, die undeutlich entstehen, dann in einer fast peinlichen Weise wirklich werden und endlich wieder still verfließen. Zuweilen haben diese Köpfe Ähnlichkeit mit Verwandten, vor allem mit Verstorbenen, öfter aber handelt es sich um fremde Gesichter, dergleichen ich bewußt nie gesehen habe, und öfter um Männer als um Frauen. Gewöhnlich entsteht die Bildung aus zwei Lichtpunkten, die zu Augen werden. Wahrscheinlich geben zufällige Helligkeiten im Auge den Anstoß. Der Vorgang bleibt

dadurch nicht weniger geheimnisvoll und unheimlich, da sich, es sei wie ihm wolle, eine bildende Phantasie äußert, die dem Willen völlig entzogen ist. Denn es lassen sich diese Köpfe – selten nur blitzt einmal auch etwas Landschaftliches auf – durch Willensanstrengung nicht hervorrufen oder beeinflussen. Das scheint übrigens individuell und nicht unbedingt Regel zu sein. Der Physiologe Johannes Müller, der ein Buch „Über die phantastischen Gesichtserscheinungen" (Koblenz 1826) geschrieben hat, berichtet von einem Gespräch mit Goethe über diese Dinge. Er schreibt: „Die seltenste Entwicklungsstufe der Phantasmen bei vollkommenster Gesundheit des Geistes und des Körpers ist die Fähigkeit, bei geschlossenen Augen das willkürlich Vorgestellte wirklich zu sehen. Es sind nur wenige Fälle dieser Art bekannt geworden. Im Jahre 1826 hatte ich Gelegenheit, mich mit Goethe über diesen uns beide gleich interessierenden Gegenstand zu unterhalten. Da er wußte, daß bei mir, wenn ich mich ruhig bei geschlossenen Augen hinlege, vor dem Einschlafen leicht Bilder in den Augen erscheinen, ohne daß es zum Schlaf kommt, indem vielmehr die Bilder sehr wohl beobachtet werden können, so war er sehr begierig zu erfahren, wie sich diese Bilder bei mir gestalten. Ich erklärte, daß ich durchaus keinen Einfluß des Willens auf Hervorrufung und Verwandlung derselben habe, und daß bei mir niemals eine Spur von symmetrischer und vegetativer Entwicklung vorkomme. Goethe hingegen konnte das Thema willkürlich angeben, und dann erfolgte allerdings scheinbar unwillkürlich, aber gesetzmäßig und symmetrisch das Umgestalten." An anderer Stelle hat Goethe erklärt, daß er jederzeit bei geschlossenen Augen ein Abbild seiner „Urpflanze" hervorbringen könne und daß diese imaginäre Pflanze dann vor seinen Augen, besser in seinen Augen, mit Stengeln, Blättern und Blumen zu wachsen und sich zu entfalten beginne.

Vielleicht läßt sich von diesen merkwürdigen Gesichtserscheinungen auf die Entstehung der Bilder im Traum schließen.

Wenn die im Auge spielenden Lichter zu Kernen sichtbarer, bewußt angeschauter Bilder werden, wenn physiologisch erklärbare Reize der Bildphantasie Anstoß geben, so liegt es nahe, anzunehmen, daß das Auge in derselben Weise während der ganzen Nacht in sich herumsucht, und daß auch die Traumbilder Anstoß und erste Prägung empfangen von Formen, die im Auge wechselnd auftauchen und verschwinden. Lionardo da Vinci hat beobachtet, daß zufällige Risse in einer Mauer seine künstlerische Phantasie befruchteten; Delacroix hat es für seine Person bestätigt. Es würde nur ein verwandter Vorgang sein, wenn der träumende Mensch – der in allen Fällen ein Künstler und ein Dichter ist – von den beweglichen Flecken auf dem inneren Gesichtsfelde unaufhörlich Anregungen für die Schöpfung von Vorstellungsbildern empfinge. Was dann hinzukommen muß, um das Traumbild fertigzumachen, bleibt freilich nach wie vor unerklärlich.

Es wird mit dem Auge nicht viel anders sein wie mit dem Ohr. Erfahrungsgemäß hat wohl jeder schon festgestellt, daß Geräusche, die das Ohr im Schlaf aufnimmt, von der traumbildenden Kraft schnell und oft sehr dramatisch benutzt werden. Ebenso wird der Traum wohl verarbeiten, was man das innere Hören nennen kann und wofür Ohrenklingen und Ohrensausen nur die bekanntesten und gröbsten Beispiele sind. Offenbar können die Sinnesorgane – wenn nicht gar alle Organe – sich selbst bis zu gewissen Graden symbolisieren. Sie alle sind wie Instrumente, die sich selbst zum Tönen bringen und in denen es eigentlich immer leise summt und klingt. Am Tage, wenn die Gewalten der Außenwelt machtvoll die Sinne okkupieren, wird dieses feine und leise In-sich-Hineinleben nicht gefühlt. In der Stille und Dunkelheit aber wird es wahrgenommen. Die Organe verraten dann dem, der wie aus dem Hinterhalt zu beobachten versteht, daß sie, in all ihrer Abhängigkeit vom Gesamtorganismus, wie selbständige Lebewesen sind, mit einem Gefühl für sich selbst, daß sie das, was

sie am Tage weiterleiten und transsubstantiieren, in der Stille der Nacht selbständig, wenn auch nur wie in einem zarten Schattenspiel, hervorbringen können.

Diese Ausführungen sind zuerst in einer Berliner Tageszeitung erschienen. Sie haben Aufmerksamkeit erregt und dem Verfasser eine Anzahl von Zuschriften eingebracht. Aus einigen dieser Briefe seien im Folgenden die wichtigsten Stellen mitgeteilt, da sie vielleicht geeignet sind, das interessante Problem zu erweitern und zu vertiefen.

Eine Berliner Dame schreibt:

„Der kaleidoskopischen Erscheinungen entsinne ich mich aus meiner Jugendzeit nicht, wohl aber meiner Freude an der farbigen Finsternis (purpurn, tiefblau), aus der leuchtende Kugeln emporstiegen. Dann folgten lange Jahre, in denen ich nichts wahrnahm, bis ich vor einigen Jahren die seltsame Erscheinung der aus dem Dunkel emportauchenden Köpfe erlebte, die sich seither wiederholt. Allerdings nicht nur vor dem Einschlafen, sondern auch sonst in der Ruhe, wenn ich die Augen schließe. Zunächst sehe ich – das wiederholt sich stets – ein paar Kernflecke, aus denen sich Augen entwickeln, und weiter dann das ganze Gesicht, das mit erschreckender Deutlichkeit vor meinem innern Auge entsteht, meistens in einem schwarzgrauen oder braunen Farbenton, einem Stich oder einer Radierung gleich, aber absolut plastisch – oft aber auch farbig, leuchtend hell, daß man eine Lumièreaufnahme vor sich zu sehen meint. Ich sehe stets nur das Gesicht mit etwas Haaransatz; es wirkt wie eine überaus lebensvolle Maske. Nun kommt aber ein anderes Phänomen. Diese Köpfe vergehen nicht ohne weiteres, sondern sie machen – ja, wie soll ich mich ausdrücken – Phasen des Vergehens durch, dergestalt daß ihr Aussehen älter und älter wird, dann einem Totenantlitz gleicht und schließlich nur ein Schädel bleibt, der dann

langsam verschwindet, „verfließt", wie Sie schreiben. Dies alles spielt sich in kürzester Zeit ab, hinterläßt auch kein Grauen bei mir, sondern ist mir vertraut und immer aufs neue interessant. Sehr selten erscheinen bekannte Gesichter, meistens sind es Phantasieköpfe, viel mehr Männer als Frauen, niemals Kinder, obwohl mein großmütterliches Herz sich in Gedanken gerade oft mit Kindern beschäftigt. Irgendwelche Beziehungen zu einem etwa nachfolgenden Traum haben diese Erscheinungen nicht, wenigstens habe ich nachher wachen Sinnes nie einen Zusammenhang konstruieren können. Die Erscheinung des sehenden Älterwerdens habe ich früher oft mit offenen Augen gehabt; ich trieb es in jungen Jahren wie eine Art Sport, junge Gesichter in alte umzuwandeln und vice versa. – Das Aussehen Toter ist mir nicht fremd. Ich habe als Seuchenschwester den Krieg mitgemacht und viele Leichen gesehen, so daß mir die Wandlung des lebenden zum toten Antlitz wohl vertraut ist."

Ein schlesischer Rittergutsbesitzer teilt das Folgende mit:

„Ich bin 54 Jahre alt und entsinne mich nicht, die Erscheinung – ‚mit den Augen träumen' nenne ich sie – in früheren Jahren schon so vielgestaltig gehabt zu haben. Auch bei mir tritt sie nur vor dem Einschlafen auf, ich kann sie hervorrufen, aber nur, wenn ich mich ganz konzentrieren kann, und nie bestimmen, was ich sehen will.

Zuerst zeigen sich Flecke von ganz unregelmäßigen Formen, dann Muster von der größten Vielartigkeit, Kreise, gerade, gekreuzte, geschwungene Linien, Arabesken, Schachbrettmuster usw. Plötzlich fangen sie an sich zu bewegen, zu tanzen, sich zu kreuzen, zu drehen, zu wandeln, die Farbe zu wechseln, es sind kaleidoskopische Bilder von immer überraschendem Reiz.

Aber das Beste kommt noch, und immer erst nach den schönen Mustern. Da ist plötzlich eine Häuserreihe, eine Lich-

tung im Walde, eine Allee, in die ich tief hineinsehe, eine Tischgesellschaft, wie man sie im richtigen Traume sieht, und immer schöne Bilder.

Nach meiner Auffassung sind es Erinnerungsbilder, die sich einstellen, und es ist auch nicht der optische Apparat des Auges, der sie sieht, sondern das innere Auge. So wie der Einarmige im verlorenen Arm noch ein Gefühl zu haben glaubt, das in Wirklichkeit zentral ist, so glaubt man auch hier nur an die Tätigkeit der Netzhaut. Und dem widerspricht auch nicht, daß man die Augen anzuwenden glaubt, wenn man die Erscheinung hervorruft, – der Sinn für Sehen und Wahrnehmen läßt sich nun einmal nicht trennen.

Ich sehe zum Beispiel mit einem Male ein Gemüsebeet ganz deutlich vor mir: dann habe ich tags im Garten gearbeitet, vielleicht ohne des Bildes bewußt zu werden, oder einen Bach, an dem ich gewesen bin. Auch die Straßen, Landschaften usw. sind meines Erachtens Erinnerungsbilder, nur müssen sie nicht vom letzten Tage stammen.

Auf das, was erscheint, habe ich keinerlei Einfluß, es ist immer überraschend. Das Bewußtsein ist dabei noch ganz da, aber doch sind es immer nur die Minuten vor dem festen Einschlafen, die die Bilder bringen.

Eine analoge Erscheinung ist jedenfalls das ‚Kristallsehen': Erinnerungsbilder, hervorgerufen durch die konzentrierte Einstellung auf das innere Gesicht, in dem Glauben, das optische Werkzeug des Auges anzuwenden."

Ein in Berlin wohnender Herr merkt dieses an:

„Es ist bei mir genau ebenso, daß sich vor dem Einschlafen ... mir im Auge Gesichter und Köpfe bilden, die ... in einer fast peinlichen Weise wirklich werden und endlich wieder verfließen. Bei mir stets ‚fremde Gesichter, dergleichen ich bewußt nie gesehen habe, und öfter Männer als Frauen'. Auch bei mir ‚lassen sich diese Köpfe... durch Willensanstrengung nicht her-

vorrufen oder beeinflussen'. Doch kommt es bei mir öfter vor, daß sich in ganz gleicher Weise auch landschaftliche Bilder von einer verblüffenden Konkretheit zeigen.

Auch ich habe schon die Überzeugung gewonnen, daß sich hier die (oder doch eine) Wurzel der Träume uns offenbart. Doch glaube ich nach meinen Beobachtungen nicht, daß diese visuellen Erscheinungen aus einer Ausdeutung der (auch mir bekannten) unbestimmten Lichterscheinungen im Dunkel des geschlossenen Auges entwickeln, sondern ich habe das Gefühl, daß sie davon ganz unabhängig sind und eher aufblitzende Erinnerungen aus dem ‚Unbewußten' sind."

Herr Dr. Goesch aus Berlin sandte dem Verfasser einen Zeitungsaufsatz, der längere Zeit vorher schon in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" erschienen ist und sich mit demselben Phänomen beschäftigt. Dr. Goesch verweist in dieser interessanten Arbeit nicht nur auf Goethe, sondern auch auf Dilthey („Erlebnis und Dichtung") und auf J. E. Purkinje. Er führt aus, nach seiner Beobachtung könne der Schauende den Inhalt der Bilder nicht bestimmen; und bei Umfragen hätte sich ihm eine große Verschiedenheit der sich entwickelnden Bilder ergeben.

„In einem Falle erschienen z. B. in kaleidoskopischem Wechsel immer nur farbige Köpfe von Männern und Frauen, angetan mit seltsamem Schmuck oder kriegerischem Schutzbedarf. Andere Befragte bestätigten meine Erfahrungen erst, nachdem sie auf meine Anregung hin sich selbst genauer beobachtet hatten. Wieder andere konnten das Phänomen überhaupt nicht erleben. Letzteres erklärt sich vielleicht daraus, daß sich die beschriebenen Erscheinungen meist nur wenig aufdrängen, so daß sie, wenn man ihnen nicht liebevoll nachgeht, leicht durch andere Vorstellungen oder durch Erinnerungsbilder überschattet werden. Vor allem aber dadurch, daß eintretender Schlaf sie schnell erledigt."

Dr. Goesch hat seine Schlußfolgerungen so zusammengefaßt:

1. Wenn ich von „Bildern“ sprach, die der Beobachter sieht, so ist das nur ein Notbehelf der noch nicht ausgebildeten Sprache. Helmholtz bemerkt, daß wir alles Bildhafte, was zu unserm Bewußtsein kommt, auf unsere Augen beziehen, auch wenn dabei kein Licht auf die Stäbchen und Zapfen unserer Netzhaut fällt. Was ich vor dem Einschlafen „sehe“, ist (ebenso wie das Traumerlebnis) etwas ganz anderes als eine Kette von Bildern im gewöhnlichen Sinne des Wortes.

2. Es sind auch keine Blendungs- oder Reizungsbilder (siehe Goethe-Purkinje S. 167), denn sie haben mit vorangegangenen Lichteinwirkungen nichts zu tun.

3. Goethe (im Anschluß an Purkinje*) führt den Vorgang auf den Begriff des „Nachbildes“ zurück: „Hier ist die Erscheinung des Nachbildes, Gedächtnis, produktive Einbildungskraft, Begriff und Idee alles auf einmal im Spiel und manifestiert sich in der eigenen Lebendigkeit des Organs mit vollkommener Freiheit ohne Vorsatz und Leitung.“ Die „bereitwillig von selbst hervortretenden Gegenstände“ erklärt er (1819) als möglicherweise von der vieljährigen Betrachtung der Pflanzenmetamorphose (1790) herrührend, mit der „er sich ganz durchdrungen hatte“. An Erinnerungsbilder scheinen auch gewisse Mystiker zu denken, die die Erscheinungen erklären wollen aus Erinnerungen des Beobachters an Erfahrungen aus seinem früheren Erdenwallen. Mir will die Theorie vom Erinnerungsbild nicht einleuchten. Die Goethesche nicht, weil ich in dem „Geschauten“ niemals auch nur den geringsten Anhalt an frühere Erlebnisse oder Erfahrungen festgestellt noch berichtet gefunden habe. Alles war noch weit mehr als im Traum losgelöst vom Raum, Zeit und Kausalität, ein unentwirrbares Chaos. Die mystische nicht, weil in diesem Wirrwarr niemals Bestandteile bemerkt werden, die nicht einzeln aus der Welt der diesseitigen Erfahrungen entstammen.

* „Über das Sehen in subjektiver Hinsicht.“

Schließlich ist noch hervorzuheben, daß es sich nicht um Träume, weder um Schlaf- noch um Wachträume handeln kann. Denn der Wille und das Bewußtsein, wenn sie auch Inhalt, Reihenfolge und Fortsetzung des Vorganges nicht bestimmen können (deshalb liegt auch keine Autosuggestion vor), hören doch keinen Augenblick auf, Herr der Sachlage zu sein, und können insbesondere dem Spuk jederzeit ein Ende machen."

VOM TRÄUMEN

WÄRE es möglich, einem Menschen sein Traumleben zu nehmen und ihn Nacht für Nacht in traumlosen Schlaf zu versenken, so würde er wahrscheinlich in irgendeiner schrecklichen Art zugrunde gehen. Es würde ihm, ins Seelische übersetzt, ergehen wie jenem Versuchshuhn, das ganz bakterienfrei leben, atmen und fressen sollte und nach kurzer Zeit daran starb. Könnte die Brücke gewaltsam abgebrochen werden, die vom hellen Ufer des Bewußtseins zum Dunkel des Unterbewußtseins hinüberführt, und über die, wie ein Geisterzug, allnächtlich im Traum die menschlichen Urtriebe in erregtem Gedränge hin und her gehen, hier in den vertrauten Gewändern von Tagesbegebenheiten, dort in nie gesehenen Trachten und Masken, so würde für das bewußte Leben des Tages sowohl Anlauf wie Ablauf fehlen, es wäre der Quell verschüttet, in dem sich die Energien des Lebens stetig erneuern und verjüngen, es wäre der Mutterleib verschlossen, aus dem das Bewußtsein jeden Morgen neu geboren wird. Wir würden noch einige Zeit dahinleben, wie ein Pflänzlein, das, von seiner Wurzel getrennt, in ein Wasserglas gestellt ist und in kurzem verdorrt. Denn das Stärkste und Tiefste in uns ist jenes Leben, das niemals vollständig die Schwelle des Bewußtseins überschreiten und sich nur im Traum dunkel offenbaren kann. Es ist der Urgrund unserer Existenz.

Wenige achten auf ihre Träume; andere schätzen den Traum gering, nennen ihn ein wirres, zufälliges Geflecht von Nervenreizungen, ärgern sich über ihn, oder hassen ihn gar, weil ihre Würde, ihr Stolz unter der Schonungslosigkeit des Traumes leidet. Es ist auch nicht nötig, sich mit seinen Träumen im Wachen zu beschäftigen. Wenn es aber geschieht, sollte es mit jener tiefen Verwunderung geschehen, die den Menschen am empfänglichsten für unerwartete Wahrheiten und unbefangene Anschauungen macht. Man darf sagen: wer nie des Morgens auf seinem Bett gesessen und staunend in das unheimlich schöne Leben seiner Träume zurückgeblickt hat, wer angesichts dessen nicht den Dämon in sich ahnt, und fühlt, daß wir von einem Willen, den wir wachend nur in einigen Ausstrahlungen begreifen, gelenkt werden, daß wir in Wahrheit ganz andere sind, oder auch noch andere, als die unser Bewußtsein uns kennt, dem fehlt etwas in all seiner Verstandesklugheit. Und schwach ist, wer den Traumerinnerungen flieht, weil er sich ihrer schämt, nach den Anweisungen eines anerzogenen bangen Sündenbewußtseins, weil er sich entsetzt vor der Gewissenlosigkeit mancher Traumhandlung. Sich seiner Träume schämen, das heißt, sich seines tiefsten Ichs, es heißt, sich der Natur schämen, die mächtig in uns wirkt. Wie wir träumen, so sind wir. Was ist vor der Natur Sünde? Nur dieses eine: im Geiste ihr zu widerstreben. Freilich mag man erschrecken über die Abgründe der Seele, die sich im Traum auftun, über die Unbedenklichkeit der Triebe, über die „bösen“ Instinkte des Blutes. Dieses Erschrecken aber ist nur die Reaktion des in sozial notwendigen, aber auch gefängnishaft einengenden Konventionen lebenden Bewußtseins, wenn es plötzlich in das von aller Konvention freie, ganz Natur gebliebene Unbewußte hineinblickt.

Man ist nicht nur anders im Traum, man ist, nach einer Seite wenigstens, auch menschlich bedeutender als im Wachen.

Man wird schöpferisch. Jeder wird träumend zum Dichter. Denn es gibt im Traum nichts Abstraktes, jede Regung, jeder Trieb verwandelt sich sofort in ein Bild und in Anschauung. Es wird alles innerlich gesehen, ist darum aber nicht weniger sinnlich. Und alle Hemmungen fallen; mit unverhüllter Aufrichtigkeit treten die Instinkte in Gestalten hervor. Ob der Traum den Anstoß empfängt von äußeren Reizen, von Vorgängen im Organismus, oder von verdrängten Wünschen und Gefühlen: immer weiß er im Augenblick einen Vorgang, ein Erlebnis zu dichten. Mit unerschöpflicher Phantasie und Kombinationskraft. Aus unserm uns selbst unbekannten Innern quillt ein Strom von Gestalten, die alle wie für sich da und doch auch wieder das Ich selbst sind. Jeder Traum fast hat im Kern etwas vom Kunstwerk, weil elementares Gefühl darin aufs ungezwungendste, in einer merkwürdig naturalistischen und auch wieder ganz freien Weise, zum Symbol geworden ist. Das Nächste wird dem Fernsten verknüpft, Raum und Zeit rinnen ineinander, der Augenblick hat Ewigkeit. Das ist die große Bildkraft des Traums. Und jedermann ist im Besitz dieser Bildkraft, in jeder Seele lebt ein Gestaltungstrieb, der Züge des Künstlerischen hat.

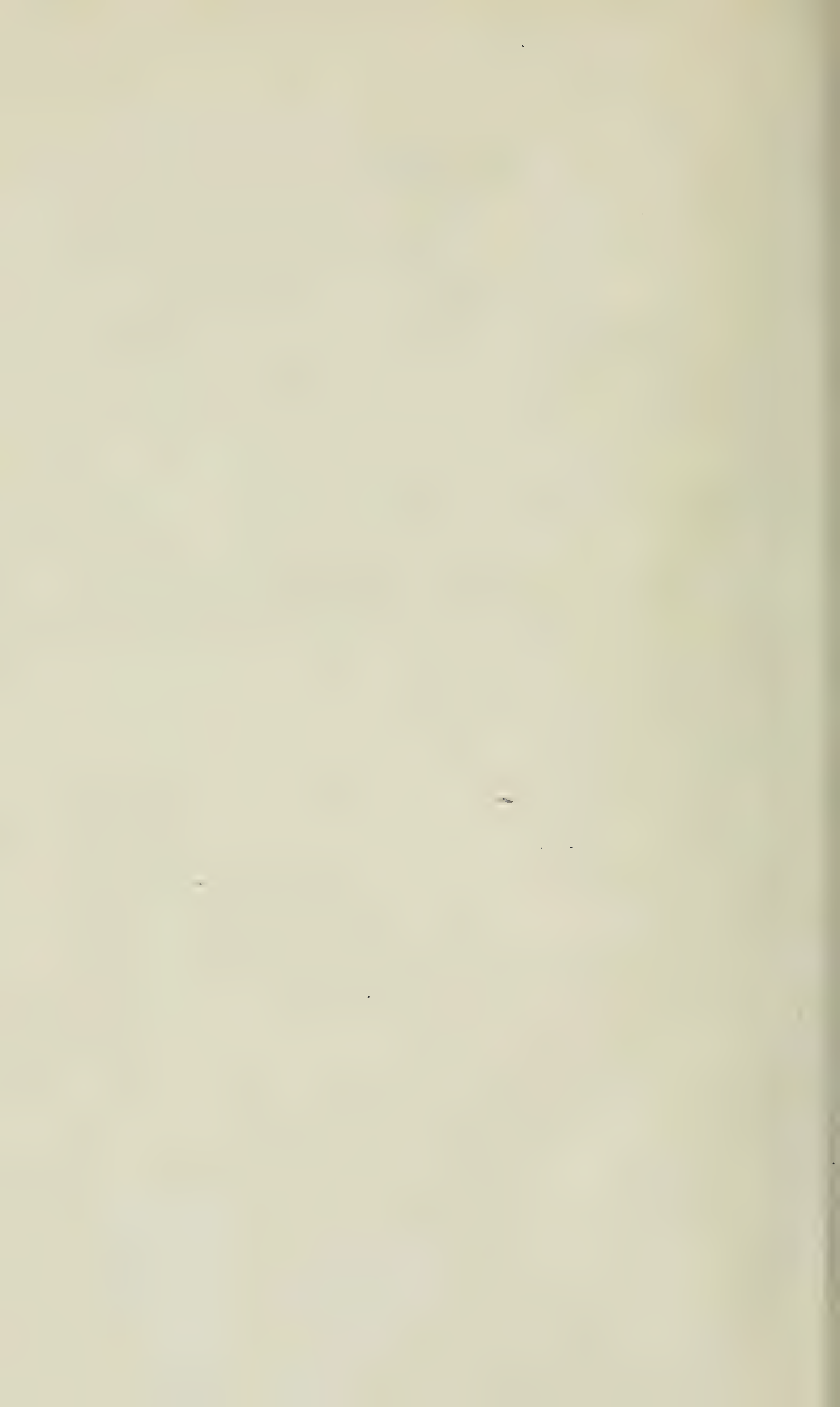
Darum gibt es auch von je Beziehungen zwischen Traum und Dichtkunst, ja, zwischen Traum und Kunst überhaupt. Beide begegnen sich darin, daß sie vom Zweck der Tage genesen sind, daß sie innerste Natur in Bildern darstellen. Alle ursprünglichen Melodien, einerlei, ob sie sich des Materials der Sprache, der Töne, der Formen oder Farben bedienen, stammen geradenwegs aus dem Unbewußten, aus jener Sphäre, in die der Traum uns einen Blick tun läßt. Darum gehören sie immer auch der Menschheit, während sie zugleich der eigenste Besitz eines einzelnen sind. Kunstwerke sind etwas wie Tagträume genialer Menschen, das heißt solcher Menschen, denen

es vergönnt ist, auch wachend die Brücke zu beschreiten, die die Reiche des Bewußten und Unbewußten verbindet und scheidet. Wenn alle Menschen imstande sind, die Bilder der Kunst zu verstehen – sei es früher oder später — und sich ihrer symbolkräftigen Wirklichkeit zu erfreuen, so geschieht dieses Wunder, weil sie träumen können, weil sie im Traum selbst Dichter und Maler, Musiker, Tänzer und Baumeister sind. Weil sie im Traum fliegen können. Weil sie im Traum zu morden, zu vergewaltigen, tapfer und auch hündisch feig zu sein wagen. Weil sie, mit einem Wort, im Traum ganz Natur sind, ein kleiner Kosmos, und das Ahnen davon mit in ihre Tage hinübernehmen.

Ist der Traum aber der Kunst verwandt, so muß er sich deuten lassen. Man kann ihn auch deuten und auflösen – und das nicht erst seit der Anleitung Sigmund Freuds –, wenn man genügend Selbstkenntnis, Kombinationskraft und Traumphantasie auch im Wachen hat. Man ahnt wenigstens, daß im Traum etwas am Tage gewaltsam Verdrängtes sein Recht zurückfordert, daß verhehlte Wünsche sich Erfüllung erzwingen, daß der Tag korrigiert und ergänzt wird, daß der Wille jetzt erst seine triebartige Kraft offenbart, und daß uralte Erinnerungen an die Oberfläche kommen. Man ahnt, daß der Traum den Schläfer in Angst und Schrecken, in Lust und Seligkeit versetzt, um ihn letzten Endes in irgendeiner Weise zu befreien. Und so wird deutlich, was man die Weisheit des Traumes nennen kann. Der Traum erweist sich als der beste Arzt, als der aufrichtigste Freund, als der ehrlichste Ratgeber. Im Traum hören wir uns selber die Beichte, und wir absolvieren uns auch selbst. Ohne daß wir es, meistens, am Tage noch wissen, ohne daß wir es zu wissen brauchen. Es genügt, daß wir die Entlastung und Befreiung spüren, daß wir den unmerklich im Traum erfolgten Zuwachs an Willen und Instinktkraft am Tage benutzen.

Jedes Lebensalter hat ein anderes Verhältnis zum Traum. Das Kind träumt gern, der Traum ist ein Teil seines Lebens: es träumt seine Hoffnungen. Der tätige Mensch der mittleren Lebenszeit kümmert sich dagegen wenig um seine Träume, er ist hungrig auf das Leben des Tags, geht ungern schlafen und springt des Morgens mit beiden Beinen zugleich aus dem Bett. Das Alter liegt dann wieder gern länger auf dem Lager und denkt den Träumen nach; es träumt Erinnerungen und verwundert sich über das Walten jener unbewußten Lebenskraft, die scheinbar selbst nicht altert, den Körper aber altern läßt. Mehr als der Mann beschäftigt sich die Frau mit dem Traum, weil sie überhaupt mehr im Instinktiven lebt. Und dann ist es noch individuell sehr verschieden, wie und was geträumt wird, welche Bedeutung die Träume für das Leben haben. Dessoir hat einmal angemerkt, es sei ihm stets ungerecht erschienen, daß gewisse Menschen überwiegend schöne, erfreuende Träume hätten, andere aber in der Regel schwere Angstträume. Vielleicht ist es doch nicht ungerecht. Vielleicht hat Freud recht, wenn er sagt, daß schlechthin jeder Traum eine Wunscherfüllung sei. Um das zu verstehen, muß man das Wort Wunsch freilich recht verstehen. Auch Qual und Angst kann im tieferen Sinne dein Wunsch sein, kann Mittel werden, Hemmungen zu überwinden und dein Leben zu gestalten „nach dem Gesetz, wonach du angetreten“. Das Unbewußte hat andere Wünsche als das Bewußte. Des Nachts herrscht ein anderer kategorischer Imperativ als am Tage. Des Nachts lebt das Blut. Was aber lebt nicht alles im Blut!

INHALT



DRUCK VON
FR. RICHTER, LEIPZIG

